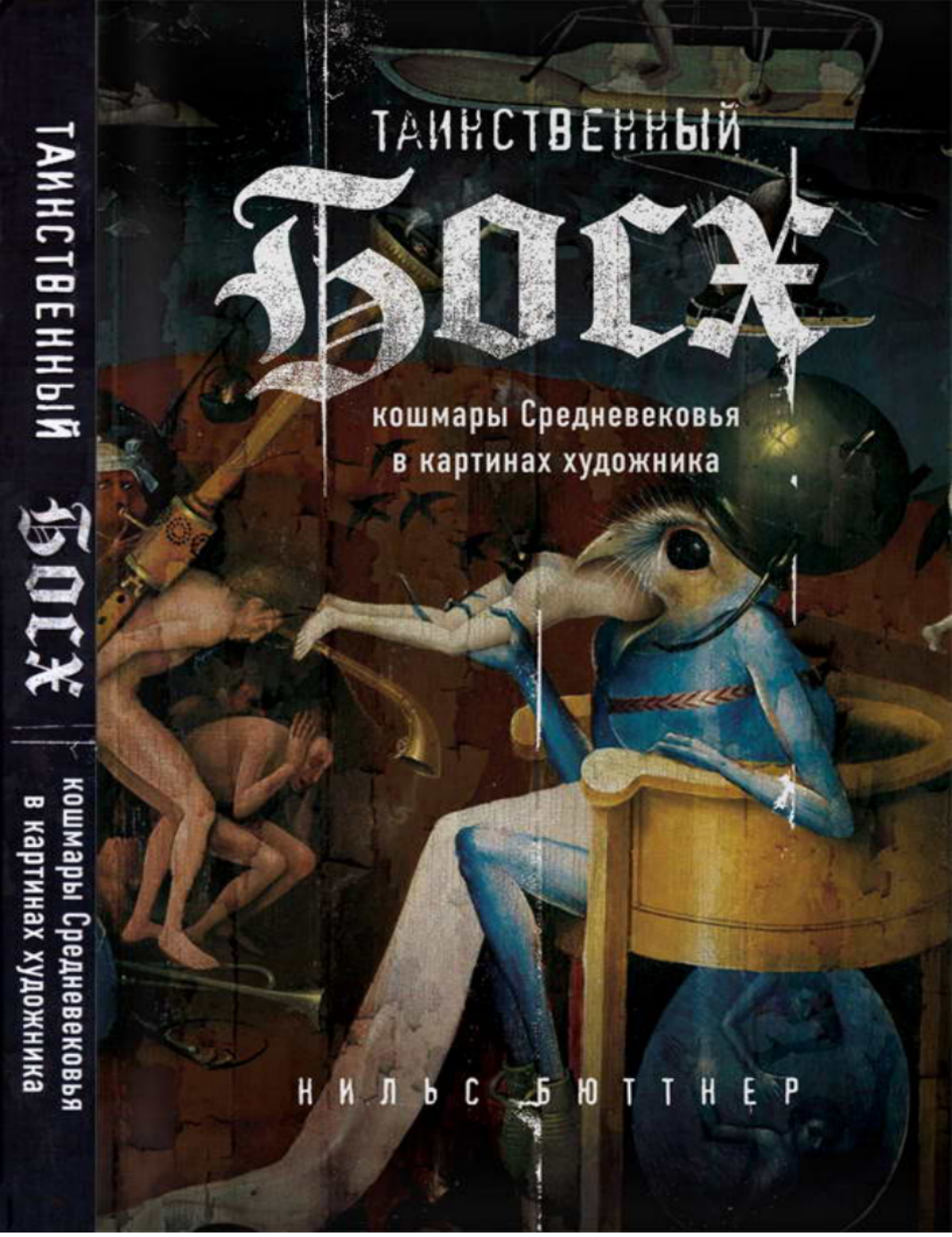

ТАИНСТВЕННЫЙ
БОСХ
кошмары Средневековья
в картинах художника
НИЛЬС БЮТТНЕР

Annotation

Немецкий медиевист и историк искусства Нильс Бюттнер разбирает исторические свидетельства, касающиеся творчества Иеронима Босха, одного из самых известных и запоминающихся голландских художников, а также его эпохи. Вы узнаете о жизни и благосостоянии великого мастера и откроете для себя загадочный мир его картин.

- Нильс Бюттнер
  -
  - Глава первая
  - Глава вторая
  - Глава третья
  - Глава четвертая
  - Глава пятая
  - Глава шестая
  - Глава седьмая
  - Глава восьмая
  - Глава девятая
  - Глава десятая
  - Иллюстрации
  -
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19

- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63

- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107

- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151

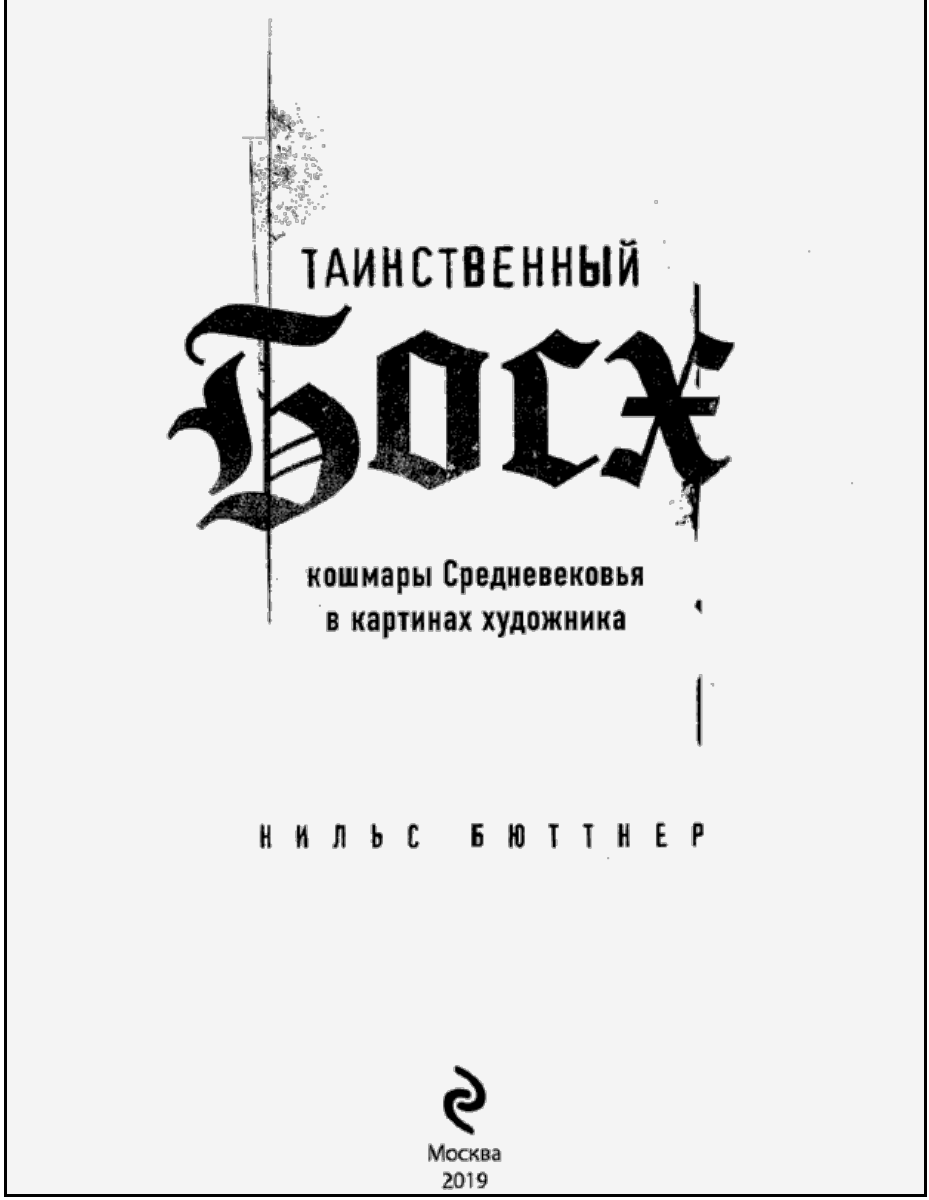
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195

- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239

- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270

Нильс Бюттнер

Таинственный Босх: кошмары Средневековья в картинах художника



Все ссылки даются в переводе М. Кондрашовой.

Глава первая
Видения и кошмары

Иероним Босх стал известным художником еще при жизни, а его картины оставались популярными в среде коллекционеров спустя годы после смерти. Его мастерство ценилось не только в Испании и Голландии, но и за пределами Альп, в Италии. Он был одним из немногих художников Северной Европы, которого Джорджо Вазари упомянул в своей коллекции «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», полюбившейся широкой публике. Вазари восхвалял оригинальный стиль художника из Хертогенбоса, с работами которого он познакомился благодаря гравюрам и «остальным фантастическим и экстравагантным изобретениям».[1] В то же время историк из Гента Марк ван Верневейк говорил о Босхе как о «живописце дьявола».[2] Итальянский гуманист Людовико Гвиччардини, автор фундаментального труда «Описание Нидерландов» (1567 год), называл Иеронима Босха «превосходным изобретателем, известным своими фантастическими и гротескными работами».[3]

Вплоть до конца столетия анализ картин, которые, как считалось, принадлежали кисти Босха, основывался на особенностях личности художника.[4] Ярким примером может служить известное в широких кругах того времени стихотворение художника и писателя Доминика Лампсония:

> Иероним Босх, что значит твое испуганное лицо
> И бледный внешний вид?
> Складывается впечатление, что ты только что
> Увидел дьявольских мух, летающих вокруг.
> Мне кажется, самые маленькие кольца крошечного Плутона
> Разорвались, и густонаселенный ад
> Открылся перед тобой, потому что ты так виртуозно
> Изображаешь своей правой рукой все,
> Что хранится на самом дне этого ада.[5]

Эти строки использовались в качестве подписи к иллюстрации картины, впервые опубликованной Иеронимом Коком в 1572 году в сборнике гравюр, который впоследствии часто переиздавали (иллюстрация 1).[6] В основе гравюры с

изображением посмертного портрета — ныне утерянный оригинал, отсылающий к так называемой *Recueil D'Arras* — коллекции портретных рисунков, собранной Жаком ле Буком в 1570 году.[7] То же лицо можно увидеть на миниатюрах в Художественном музее Мида в Амхерсте, Массачусетс: исследователи предполагают, что они были написаны не позже картин и гравюр в Аррасе, несмотря на схожие размеры.[8] Портрет художника, мучимого ночными кошмарами — знакомый искусству сюжет — навечно превратил имя Босха в синоним изображения дьявольских сцен и породил немало подражателей и поклонников по всему миру.[9]

В литературе феномен искусства Босха нашел свое отражение в сочинении Франсиско де Кеведо «Sueños y discursos», где имя художника ассоциировалось с видениями и ужасами.[10] В отличие от остальных авторов, де Кеведо, очевидно, видел оригинальные работы Босха с изображением ада, например, одну из створок триптиха «Сад земных наслаждений» (иллюстрация 2), которой в то время владел король Испании.

Всего несколькими годами ранее впервые было опубликовано одно из самых полных свидетельств жизни Босха. Оно появилось в труде 1605 года «*Historia de la orden de S. Geronimo*», который является подробным историко-хронологическим описанием монастыря Эскориал, основанного Филипом II, королем Испании. Сорок лет спустя после Тридентского собора, на котором приверженцы Реформации в открытую раскритиковали картины Босха, монах Хосе де Сигуенса попытался объяснить, что самому королю-католику[11], яростному защитнику веры, нравились подобные работы. Самым очевидным доказательством для Сигуенса было то, что картины Босха никогда не подозревались в ереси. «На мой взгляд, основное отличие картин этого человека от всех остальных, — пишет Сигуенса, — в том, что остальные изображают человека так, как его все видят снаружи, и только он, он один осмеливается изображать то, что творится внутри».[12] Действительно, работы Босха всегда представляли душевные терзания художника, на которые ни Сигуенса, ни его современник Карел ван Мандер не обращали должного внимания. Ван Мандер в своей «Книге о самых известных голландских художниках» честно говорит: «Я не смог выяснить даты его рождения и смерти, но знаю, что это было очень давно».[13] Сегодня о Босхе известно значительно больше, и факты его биографии изучены гораздо лучше, чем многих других голландских художников того же периода, что дает нам возможность получить более подробное представление о его жизни.

Жизнью и творчеством Босха искусствоведы стали

интересоваться в конце XIX века. Безусловно, не случайно рост интереса к Босху совпал со временем появления теории о внутренних переживаниях человека и зарождением психоанализа. [14] Первая монография, в которой, по мнению историка Мориса Госсара, стал очевиден растущий интерес к «живописцу дьявола», появилась в 1907 году. С того времени было сделано более тысячи публикаций об Иерониме Босхе. В основном все они были сосредоточены на тайнах его образов и очень редко затрагивали стиль художника. Невероятно сложно найти издания, где оба этих пункта принимались бы во внимание.

Город Хертогенбос (англ. *Hertogenbosch*), родина художника, от которой происходит его имя, местные жители часто называют Ден Бош. Он находится на одинаковом расстоянии от Харлема в Голландии и от Антверпена, ныне бельгийского города. Этот факт важен для понимания работ Босха: приверженцы национальных теорий в искусстве зачастую относили отличительный стиль мастера (который также часто связывают с периодом Ранней Нидерландской живописи) к первому проявлению северо-голландской школы. Именно северная Голландия часто ассоциируются с периодом Золотого века голландской живописи, однако во времена Босха еще не существовало Бельгии как государства, а Нидерланды еще не стали единым культурными центром. Огромное влияние на художника оказали мастера южной Голландии, где и у него самого было много последователей, доказательством чего служат многочисленные прижизненные копии и подделки.

> **Про него говорили, что он адамит, катар, астролог, алхимик или сумасшедший, что он пользуется «волшебными снадобьями» или галлюциногенными наркотиками. Смысл его картин неоднократно пытались объяснить посредством толкования сновидений, психоанализа и коллективного бессознательного.**

Кроме картин после Босха не осталось ничего, что могло бы представлять хоть малейший интерес для исследователей. Нет ни дневников, ни писем, ни личных записей ни о нем самом, ни о его творчестве; он мог бы быть отличным примером «смерти автора»[15]. Но вместо того, чтобы рассматривать его работы в контексте искусства и культуры того времени, люди пытались реконструировать его личность. Однако не всегда можно с уверенностью отличить подлинные работы Босха от работ его подражателей. Биографии художника, созданные в XIX веке и представляющие особый жанр «культа гения», описывают Босха

одновременно и как революционного предшественника сюрреализма, и как художника-еретика, тесно связанного с тайными сектами. Его имя упоминали в контексте деятельности «Братства свободного духа», чьи мистические учения дарили Босху вдохновение и сюжеты для картин.[16] Про него говорили, что он адамит, катар, астролог, алхимик или сумасшедший, что он пользуется «волшебными снадобьями» или галлюциногенными наркотиками. Смысл его картин неоднократно пытались объяснить посредством толкования сновидений, психоанализа и коллективного бессознательного.

Детальный искусствоведческий анализ стиля Босха повлек за собой значительное сокращение работ, приписываемых автору. В 1937 году Шарль де Тольнай говорил о существовании 41 подлинной картины Босха, однако к 1965 году эта цифра сократилась до 36.[17] Герд Унверферт в 1980 году признавал подлинными только 25 работ художника, а Стефан Фишер в 2013 — всего 20.[18] Чтобы установить точное количество, применяли научный анализ и метод датирования с помощью дендрохронологии.[19] В настоящее время выделяют не более двух дюжин произведений, созданных Босхом. Некоторые из них являются лишь фрагментами работ, которые раньше существовали как единое целое, а теперь представлены в коллекциях разных музеев.

Уменьшение количества картин художника повлияло на подход к анализу его творчества. С темных фантастических изображений ада, населенного странными существами-монстрами, акцент сместился на более традиционные для иконографии христианские мотивы. Большая часть работ, ранее считавшихся наиболее значимыми, приписываются теперь поклонникам и подражателям Босха. В результате те интерпретации, что были основаны на анализе биографии и психопатологии, перестали вызывать доверие исследователей: они коренным образом отличались от документальных свидетельств о жизни художника, которые и должны были стать ключом к пониманию его личности.

В основу этой книги легло исследование именно тех документов и картин, о которых достоверно известно, что они созданы рукой Босха. Повествование ниже больше похоже на изложение истории и основывается, в первую очередь, на дошедших до нас источниках. И хотя большинство из них не позволяют утверждать что-то наверняка об исторической ситуации того времени, они дают понять, что может быть с легкостью опровергнуто. В этой книге мы поговорим о том, что точно имело место быть.

Глава вторая
Художник из Ден Боша

5 апреля 1474 года художник Антонис ван Акен в очередной раз приехал в городскую ратушу Ден Боша, чтобы заключить договор аренды. В этот раз его сопровождала малолетняя дочь Катарина.[20] Кроме Катарины в заключении договора участвовали ее братья — Гуссен, Иероним и Иоханнес. Этот, на первый взгляд, незначительный документ об оплате — первое упоминание имени художника, который позже стал известен всему миру под псевдонимом, позаимствованным у названия города, где он создал большинство своих самых известных работ. Из упоминания Иеронима в документе следует, что к тому времени Босх уже достиг своего совершеннолетия, которое в XVI веке наступало в 24 года,[21] поэтому можно сделать вывод, что Босх родился где-то в период между 1450 и 1455 годами, хотя в то время, возможно, совершеннолетие наступало и в более раннем возрасте. Из документа также видно, как он писал своё имя. В 1604 году ван Мандер, его первый биограф, использовал голландскую форму ***Ieronimus***, в то же время испанец Сигуенса называл его ***Geronimo***. Несмотря на то, что у нас больше не сохранилось документов с его личной подписью, мы можем найти ее на некоторых работах. В скором времени такая подпись на картинах стала международным узнаваемым брендом, даже несмотря на то, что некоторые из них не являлись на самом деле подлинниками.

Подпись Босха можно увидеть не только на его работах, но и в записях Братства Богоматери. В них отмечено, что 10 марта 1510 года братья были гостями в доме Брата Иеронима ван Акена, художника, который писал свои картины под именем Иероним Босх.[22] Члены семьи и соседи звали его Иоанн, именно это имя значится во многих документах, например, в финансовом договоре от 26 июля 1474 года.[23] Сегодня латинское написание имени — ***Hieronymus Bosch*** — стало унифицированным, и именно в такой форме оно будет употребляться в этой книге.

За все 42 года жизни художника сохранилось более пятидесяти официальных документов, позволяющих нам узнать больше о жизни Босха. Не осталось никаких свидетельств о его образовании, но, вероятно, он посещал латинскую грамматическую школу. Этот вывод можно сделать, основываясь не только на фактах его будущей карьеры, но и на историческом контексте: из городской летописи, написанной Альбертом

Куперином примерно в середине XVI века, становится понятно, что обычно детей в Хертогенбосе либо в раннем возрасте отправляли учиться в школу, либо обучали торговле.[24] В случае с Босхом оба варианта могли оказаться правдой. Свою карьеру он начал, работая с другими молодыми людьми в отцовской мастерской. Антонис ван Акен был представителем второго поколения художников, управлявших самой уважаемой художественной мастерской в городе. Его отец Ян ван Акен, дед Иеронима, родом из Неймегена, получил статус городского художника в 1427 году, четверо из его пятерых сыновей пошли по его стопам.[25] Ян продолжил традицию, заложенную еще прадедушкой Босха, который тоже был художником. Он переехал в Голландию из немецкого Ахена, откуда позаимствовал фамилию (ван Акен) и поселился в Неймегене в 1404 году. Заниматься одним и тем же ремеслом всем мужчинам в семье — привычное для того времени дело. Тем не менее, не существует других примеров, подтверждающих такую прочную преемственность традиции в средневековой Голландии.[26]

Дом, где Босх провел большую часть своего детства и юности, располагался на Рыночной площади. В 1462 году отец художника приобрел особняк, названный в честь Святого Антония, ныне расположенный по адресу Рыночная площадь, 29. После смерти Антониса ван Акена в 1478 году дом стал собственностью старшего брата Босха Гуссена-«художника», который в 1498 году оставил его своему сыну Яну, работавшему резчиком по дереву.[27] Ян-«художник», брат Гуссена и Иеронима, тоже жил и работал в этом доме до самой своей смерти в 1499 году, вместе с сыном Гуссена Антонисом-«художником», умершим в 1516 году.[28] Здесь также проживали мать Босха Алейт, жена Гуссена Катлейн, а также слуги и работники мастерской.[29]

Свидетельства о семье художников ван Акенов можно найти в записях известного Братства Богоматери, которое планировало заказать алтарь у мастера по дереву из Утрехта Адриана ван Везеля в 1475–1476 годах. Антониса ван Акена и его сыновей также пригласили на собрание, проходившее в кабаке, где должно было обсуждаться вознаграждение.[30] В документах Братства пять лет спустя мы впервые видим пометку «художник» напротив имени Босха. В этой записи сказано, что Босх за незначительную сумму приобрел у Братства Богоматери створки старого алтаря, со временем ставшие непригодными к использованию.[31]

Дошедшие до нас документы в основном связаны с вопросами собственности и финансов, например, затрагивают вопрос продажи доли Босха в родительском доме брату Гуссену, о чем свидетельствует запись от 3 января 1481 года.[32] Не сохранилось

никаких документов за период с 1474 по 1481 год, которые бы подтверждали проживание Босха в его родном городе.[33] Путешествовал ли он в то время или работал в отцовской мастерской без подтверждения статуса работника — до сих пор вопрос спорный.[34] Когда он продавал свою долю в наследстве, то, вероятнее всего, уже был женат. Принимая во внимание условия проживания в родительском доме, это кажется разумным решением. Вероятно, в конце 1480-х годов Босх, которому в то время было примерно тридцать, женился на Алейт Гойарт ван ден Мервенне, которая была старше его на несколько лет.[35] Она происходила из обеспеченной семьи торговцев, и ее приданым были не только деньги, но собственность и большие связи. Ее отец умер, когда ей было всего одиннадцать лет, а мать, с которой она жила вместе в доме на улице *Schilderstraat*, умерла около 1474 года. К тому же она унаследовала недвижимость в окрестностях Хертогенбоса и дом на Рыночной площади, который она сдавала на протяжении шести лет, начиная с 1477 года.[36]

С 1481 года имя Босха появлялось в юридических документах только в связи с вопросами распоряжения собственностью его жены. Например, 15 июня 1481 года он продал унаследованную Алейт долю в загородном доме своему шурину Годфриду и тремя неделями позже, 3 июля, заключил договор, положивший конец существовавшему между ними в то время спору.[37] В последующие годы пара продала еще несколько унаследованных Алейт объектов недвижимости. Записи о продаже были сделаны 11 апреля 1482 года и 21 марта 1483 года, в обоих случаях за неделю до нового года, который в то время начинался после Пасхи.[38] На вырученные деньги они могли безбедно жить и вести хозяйство. К тому же эти доходы помогли им открыть собственную мастерскую. К 1483 году Босх с женой переехал в дом на Рыночной площади, который раньше сдавался и находился в двух шагах от родного дома Босха. Особняк под названием *In den Salvatoer* (По знаку нашего Спасителя) имел фасад шириной 19 футов — почти 5,5 м — со ступенчатым фронтоном.[39] Площадь четырехэтажного здания составляла 465 м^2. Еще одна дворовая постройка давала дополнительную жилую и рабочую площадь, поэтому общая площадь дома составляла около 650 м^2.[40] На изображении *Lakenmarkt* (Рынка тканей) в Хертогенбосе, датированном примерно 1530 годом (иллюстрация 3), видна внушительных размеров собственность Босха (седьмой дом справа).[41] В 1553 году к этому времени в нем уже какое-то время жили другие люди, в нем было пять каминов, духовка, пивоварня и даже подогреваемая ванна.[42] Несмотря на то, что все эти удобства были установлены позже, в доме было

достаточно места для мастерской и ведения хозяйства, отвечавшего социальному статусу хозяев. Также у семьи было несколько работников: например, в мастерской Босха были его помощники, которые, согласно документам 1503–1504 годов, получали по шесть стюверов за производство трех маленьких гербов.[43] Пять стюверов — четверть гульдена — примерно ежедневный заработок высококвалифицированного работника. Для работы по дому тоже были помощники: в записях содержится информация о «служащих на кухне» и «горничных», которым за праздничные банкеты полагалась дополнительная плата.[44]

Босх принадлежал к немногочисленной элите, которая приносила городу более половины дохода в виде налогов и владела практически всей недвижимостью.

В документах муниципальных властей содержится информация об успехах Босха и его семьи. В 1484 году они унаследовали загородный дом *Ten Roedeken* в Ойрсоте, вблизи Эйндховена, что обеспечило их доходами от продажи древесины, добываемой на территории поместья.[45] К этому времени Босх уже не должен был работать, чтобы зарабатывать на жизнь, а в 1487 году он даже мог давать деньги в долг. В 1498 году художник с женой были в числе 2000 самых обеспеченных из 20 000 жителей Хертотенбоса.[46] В 1502–1503 годах Босх должен был платить пять гульденов налогов, что в девять раз больше, чем платили остальные. Таким образом, Босх принадлежал к немногочисленной элите, которая приносила городу более половины дохода в виде налогов и владела практически всей недвижимостью в Ден Боше.[47] Даже при оплате обоих налогов (*Ruytergelt* — налога на конницу, взимаемого в 1505–1506 годах для войны против герцога Гелдерланда, и ежегодного налога) Босх был одним из самых богатых из налогоплательщиков.[48]

Постепенно и творчество художника стало приносить определенный доход. Например, в сентябре 1504 года он получил 36 гульденов за триптих «Страшный суд», заказанный Филиппом I Красивым. Примерная стоимость за законченную работу составляла 360 гульденов — внушительная сумма, учитывая, что в то время ежегодный доход квалифицированного каменщика, которому платили ежедневно, составлял 55 гульденов.[49] Стоимость проживания была высока, ежегодные потребности для жизни в городе требовали больших затрат.[50] На эти деньги можно было приобрести торговое судно — самое распространенное морское средство передвижения того времени в Антверпене стоило 30–150 гульденов.[51] Слава художника из Ден

Боша подтверждается не только деньгами, которые платили заказчики за работу, но и тем фактом, что правитель Габсбурга, имеющий резиденцию в Брюсселе, заказал именно ему создать такую значимую работу.[52] Все указывает на то, что и до этого у Босха были влиятельные заказчики. Например, Маргарита Австрийская, правительница Испанских Нидерландов, получила в коллекцию работу «Искушение святого Антония» еще при жизни художника. А испанская королева Изабелла II, умершая в 1504 году, владела сразу несколькими картинами Босха. Также работы художника были и у венецианского кардинала Доменико Гримани, которого не стало в 1523 году.

Положение Босха в обществе также было очень высоким: в 1486–1487 году он стал членом Братства Богоматери, которое существует по сегодняшний день.[53] Этот религиозный союз, основанный в 1318 году, к концу века настолько численно увеличился, что его участников пришлось делить на несколько тысяч «внешних» и узкий круг «присягнувших».[54] Присягнувшим, к которым относилось примерно 50–60 человек, было необходимо принимать участие в воскресных службах и вечерних молитвах во вторник и в среду, к тому же участвовать в вечерних молитвах и литургиях во время двадцати религиозных праздничных дней, а также в трех ежегодных шествиях. Пропуск последних грозил присягнувшим штрафом.[55] Каждые шесть-восемь недель проводились общинные обеды, которые надо было посещать так же, как и религиозные мистерии, нерегулярно устраиваемые в конце XV века.[56] Братство Богоматери было тесно связано с другими религиозными организациями города, чьи представители часто встречались во время обедов. Заключались контракты с нищенствующими орденами, теми, кто вел более привычный образ жизни, с доминиканцами, которые придерживались строгого порядка, и с городскими гильдиями, например, с цехом ораторов *De Passiebloem*, занимающимся религиозными пьесами. Босх был знаком примерно с 1100 монахами и клириками, проживавшими в городе.[57]

В результате сотрудничества Братства и монахов Босх познакомился с движением Нового благочестия, взявшим за основу добродетель монахов-пустынников и распространявшим идею мистического и личного подражания Христу. Таким образом, Босх, вероятнее всего, читал труд Фомы Кемпийского «О подражании Христу», в котором описывалось это движение. По крайней мере, можно точно сказать, что в кругах, в которых вращался Босх, шло обсуждение книг Дионисия Картузианца, поднявшего тему греха и добродетели в трактатах «О созерцании» или «О презрении к миру». Даже если вы не читали все 187 книг,

опубликованные основателем Картезианского монастыря в Хертогенбосе, умершим в 1471 году, вы скорее всего знакомы с его религиозными убеждениями. Вполне вероятно, что Босх встречался даже с Эразмом Роттердамским, который интересовался искусством и проходил обучение в Хертогенбосе в 1484–1487 годах. Позже Эразма освободили от вечерней молитвы в Августинском монастыре Штейн, поэтому он смог писать картины в промежутках между учебой и молитвами.[58] К сожалению, до наших дней не дошло ни одного творения Эразма, как не дошли до нас и доказательства изучения Босхом теологии, но его знания в этой области выходили за рамки получаемых на уроках в грамматической школе, что объясняет не только большие пробелы в биографии Босха как художника, но и тот факт, что он так быстро попал в кружок присягнувших в Братстве Богоматери.

В начале 1488 года Босх устроил официальный прием, расходы на который разделил с шестью другими членами братства, целью приема было отметить повышение социального статуса.[59] Согласно свидетельствам Братства, среди приглашенных был секретарь будущего императора Максимилиана I.[60] Предполагается, что к тому времени Босх имел репутацию квалифицированного художника, однако в то время в Ден Боше не было такой гильдии.[61] Более того, в отличие от деда, в документах о Босхе никогда не говорилось как о «мастере», речь всегда шла просто о «художнике». Возможно, именно в это время он становится присягнувшим Братству, так как после о Босхе, как о присягнувшем, есть несколько документальных упоминаний.[62] Подтверждение его статуса больше не требовалось: брат, давший клятву, освобождался от обязательств перед гильдией.[63] В документах упоминается о еще нескольких формальных обедах, включая банкет, состоявшийся примерно в 1498–1499 годах, за который помог заплатить Босх, где подавали двух запеченных лебедей.[64]

Нет надежных доказательств того, как выглядел Иероним Босх, а из предполагаемых портретов можно больше узнать о его славе, нежели о внешности. Однако даже если мы ничего не можем сказать о том, как он выглядел (хотя многие заявляют, что он изображен в качестве одной из фигур на собственных картинах), мы можем попробовать описать, во что он мог быть одет.[65] Будучи членом Братства Богоматери, на официальные церемонии он надевал мантию, цвет и фасон которой менялся каждый год 24 июня во время праздника Святого Иоанна Крестителя. К красной, фиолетовой или синей мантии крепилась серебряная табличка, на которой была высечена строка из Песни

царя Соломона «*Sicut lilium inter spinas*» — «Как лилия среди шипов».[66] Мы можем обнаружить и другую деталь в его образе, ведь Босх был клириком. Он был женат, и, в отличие от священника или дьякона, не должен был соблюдать целибат. Но, тем не менее, так как он принадлежал к одному из четырех орденов клириков, его статус предполагал, что он должен пройти *kruinschering* (пострижение) как минимум несколько раз, чтобы доказать, что он сын Божий.[67]

Скорее всего, как и у большинства присягнувших, у Босха была своя религиозная должность. Он мог быть привратником и поддерживать порядок в церкви, или в качестве чтеца читать Библию во время священной службы; он мог быть экзорцистом или аколитом, работающим у алтаря.[68] В любом случае, мы можем быть уверены, что он обладал значительными познаниями в теологии. В его работах четко прослеживается знакомство с религиозной литературой, житиями святых и толкованиями мистических произведений.[69]

> В числе тысяч членов братства были сотни священников, людей из низшей знати и аристократов, представителей торговцев, аптекарей, докторов, ремесленников и администрации города. Только беднякам не предоставляли членство в Братстве, так как они не могли заплатить даже скромный административный взнос в размере семи стюверов.[70] Члены Братства преимущественно принадлежали к высшим слоям общества. Среди всех Босх был единственным художником, половина была священниками или магистрами, теологами, лекарями или юристами, получившими специальное образование. То, что Босх состоял в узком кругу привилегированных членов Братства Богоматери, является доказательством его образования и соответствующего общественного статуса. Братство не только доверило Босху заказ на декорирование *Sint-Jan*, собора Святого Иоанна в Ден Боше, но и открыло художнику доступ к потенциальным покровителям. Братство, сильно увеличившееся в 1500 году, стало сетью, связующей элиту священников и мирян, распространившейся далеко за пределы германских земель. В годы членства Босха (1488–1516) в состав Братства входило два епископа из Льежа, а также шесть старших братьев из других епархий.[71] Здесь присутствовали представители высоких должностей, даже члены судов Габсбургов и Бургундского двора.[72]

Пфальцграф Роберт Баварский и маркграф Фридрих Баденский тоже были в числе Братства наряду с Диего де Гевара, стюардом Филиппа Красивого и Генрихом III Нассау, который мог быть заказчиком «Сада земных наслаждений» (иллюстрация 4).[73]

Сохранившиеся документы дают нам представление о повседневной жизни и праздниках в Братстве. Например, 10 марта 1510 года проходили похороны рыцаря Яна Бакса, чей герб был написан на щите помощниками Босха в 1503–1504 годах. После торжественной мессы присягнувшие члены отправились «парами из церкви в дом нашего брата Иеронима ван Акена, известного как Иероним Босх».[74] Нескончаемые напитки и угощения были подробно описаны в книге *Eating and Drinking at the House of Jheronimus Bosch* 2003 года, где упоминались даже рецепты блюд.[75] Ежедневная деятельность членов Братства была сформулирована очень четко и даже расписана по календарю. Неисполнение обязанностей, в которых клялись все Братья, влекло наказание.[76] Не сохранилось данных о том, нарушал ли Босх принятые на себя обязательства. Все указывает на то, что он был всецело поглощен церковной жизнью города, которая проникала во все аспекты его быта и творчества.[77]

Не сохранилось записей ни о причине, ни о дате смерти Босха. Он мог умереть от инфекционного плеврита, бушевавшего в то время в Ден Боше: согласно городским летописям, эта эпидемия унесла огромное количество жизней и была «сродни чуме».[78] Художника похоронили по христианскому обряду 9 августа 1516 года. В приходно-расходной книге Братства Богоматери зафиксирована стоимость похорон: «Отслужившему службу Вилхелму Хамекеру 1,5 стювера за пение и 0,5 стювера за присутствие. По одному стюверу диакону и иподиакону. По полстювера каждому из священников, певчих, чтецов, церковных служителей, могильщиков, звонарей, органисту».[79] Каждый певчий в хоре получил по оболу, и даже каждому присутствующему бедняку дали немного денег. В качестве своего взноса Братство подарило вдове черную ткань, которой покрыли алтарь, и установило памятник почившему. В книге, изданной ближе к концу XVI века, с указанием имен и гербов благословленных членов Братства, имя Иеронима Босха расположено под пустым местом, отведенным для герба, и подписано «*seer vermaerd Schilder*» — известный художник

(иллюстрация 5).[80]

Глава третья
Религиозные дары

Все свидетельства указывают на то, что Иероним Босх был образованным и религиозным человеком: его имя часто упоминается в числе благотворителей Католической церкви, некоторые свои работы он создавал не для продажи — например, полотняная драпировка, которую он создал для бедняков в 1487 году в *Geefhuis* (Доме дарений — доме «Картины Святого духа»).[81] Художник обновил светильник из оленьих рогов, расписанный почти пятьдесят лет назад его дедом Яном ван Акеном.[82] В 1488 году Братство наняло плотника, чтобы тот изготовил створки для вырезанного Адрианом ван Везелем алтаря, который в то время расписывал Иероним.[83]

Позже Босх не прекратил помогать церкви. В 1491–1492 годах, к примеру, он закончил работу, на которой значились имена присягнувших членов Братства.[84] Два года спустя для братства был заказан витраж у мастера по стеклу Виллема Ломбарта. Дизайн был придуман «художником Иоеном» — Иеронимом Босхом — который помогал Ломбарту и следил за его работой. Двадцать стюверов были выделены за несколько старых покрывал, которые «художник Иоен должен был использовать для рисунка».[85] Выше мы упоминали, что за плату помощники Босха в его мастерской расписали металлический щит рыцаря Яна Бакса и двух других членов гильдии (1503–1504 гг). Также был оплачен триптих «Страшный суд», заказанный Филиппом I Красивым в 1504 году. В 1508–1509 годах Братство обратилось за советом к Иерониму и архитектору Яну Хейнсу относительно позолоты и росписи алтаря, который еще не был готов.[86] Возможно, речь шла об Алтаре Богоматери Адриана ван Везеля. Очевидно, что такая дорогостоящая задумка не была одобрена. Вместо этого позже были засвидетельствованы два более мелких заказа. В 1511–1512 годах Босх получил вознаграждение за дизайн креста *vanden cruce*.[87] К сожалению, нет никаких записей, дающих представление о том, как он выглядел. Как предполагают многие эксперты, это был набросок вышивки для ризы. Помимо этого свидетельства, упоминание о кресте *vanden cruce* не встречается больше нигде, так же как и о медном светильнике, за создание которого в 1512–1513 годах заказчики готовы были заплатить Босху «столько, сколько он пожелает».[88]

После смерти художника его картины еще долго показывались в Ден Боше, в том числе в часовне Братства

Богоматери и в нескольких алтарях собора Святого Иоанна. Как описывает Жан-Батист Грамае в 1610 году, эта церковь была украшена пятьюдесятью алтарными картинами, «которые ничуть не уступали скульптурам Праксителя и изображениям Апеллеса». Самая ценная из них располагалась в верхних хорах — Священный алтарь Святой девы Марии, Святой Екатерины и Святой Варвары. Роспись верхних хоров и большого алтаря Богоматери (в часовне Братства), созданная Босхом, сохранилась до наших дней. На картинах показано сотворение мира за шесть дней, а также легенда об Авигее, которая скромно вручает свои дары Давиду в качестве извинения за нанесенное ее мужем оскорбление. На маленьком алтаре художник изобразил поклонение волхвов. Алтарь архангела Михаила изображает осаду Ветилуи, убийство Олоферна, драки и распри ассирийской армии, победу Юдифи, а также триумф Мардохея и Есфири и радость освобожденных еврейских народов.[89]

Несколькими годами позже, в декабре 1615 года часть этих картин подверглась критике в связи с одним официальным визитом. Обнаженные фигуры на изображении сотворения мира были признаны чересчур откровенными.[90] В финансовых документах города числится платеж от 4 января 1671 года служителю церкви Святого Иоанна, которому заплатили 75 гульденов за створки главного алтаря.[91] Что было потом — неизвестно. Городской совет купил работы Босха, которые все-таки пережили противостояние с иконоборчеством, что свидетельствует о том, что их художественная ценность была не меньше религиозного значения. Главный алтарь Доминиканского монастыря в Брюсселе в XVII веке был украшен запрестольными образами Босха, и раз в год там проводилась служба за упокой души художника. Эта работа тоже бесследно исчезла, но существует запись о том, как Мишель ван Опховен тщетно пытался купить ее за 100 гульденов после своего назначения первым епископом Ден Боша 22 июня 1626 года.[92] Через несколько лет работа пропала.

Сегодня существует мнение, что картины в алтаре Богоматери, которые Грамае назвал «отображающими неординарное искусство Иеронима», сохранились.[93] На одной из них показан Иоанн Креститель в пустынной местности в лесу (иллюстрация 6), на другой — Иоанн Богослов, которого во времена Босха считали автором Книги откровений (иллюстрация 7). Логично предположить, что эти картины были створками алтаря, так как на их обратной стороне тоже есть изображения (иллюстрация 8).[94] Возможно, эти работы, написанные в серых и голубых тонах в технике гризайль, когда-то

были внешней частью створок, прикрывающей раку с мощами. В центре картины изображен пеликан, которого окружает овальный пейзаж открытой, но туманной местности, а вокруг него расположена серия сцен из Страстей Христовых.

> Во времена Средневековья Страдания Христа часто символизировала фигура пеликана. Так, «Физиолог», ранний христианский сборник сведений о животных, представил ошибочное описание пеликана и религиозную интерпретацию его поведения.[95] Считалось, что это птица в порыве гнева убила свое потомство, а через три дня, раскаявшись, разорвала себе клювом грудь, чтобы оживить своих детей кровью. Также поступил и Христос, подарив вечную жизнь человечеству, принеся себя в жертву.

Медальон с изображением Страстей Христа и пеликан изображены на темном фоне, и при ближайшем рассмотрении на картине оживают ужасные существа. На внутренней части створки нарисован Святой Иоанн, сосланный на остров Патмос, здесь Босх изображает святое писание как пророческое видение происходящего. Одно из этих откровений — «жена, облеченная в солнце, под ногами ее луна, а на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откровение 12:1). В соответствии с принятой в те дни теологической интерпретацией этого видения, Босх таким образом демонстрирует явление Богоматери в виде небесного сияния. Ангел указывает на это Иоанну который прекращает писать. Его взгляд устремлен вверх, поэтому он не видит, что происходит у него под ногами. Орел в левой части картины (птица, символизирующая Иоанна Богослова) смотрит на похожее на демона существо, изображенное в правой части картины. Оно подняло напоминающие обрубки руки, выпустив крюк, возможно, чтобы украсть письменные принадлежности Богослова, лежащие на земле. В ряде голландских картин с изображением этого святого запечатлены демонические существа, застигнутые за этим постыдным занятием.[96]

> **Нет нужды смотреть в правый нижний угол на подпись, чтобы понять, что это произведение Босха. Достаточно просто взглянуть на маленького дьявола.**

Религиозная подоплека произведений Босха имеет много общего с картинами и иллюстрациям того периода. Верно то, что писание Богослова сродни гравюре Мартина Шонгауэра (ок. 1480 года). Светская иконография, однако, не умаляет оригинальности

картины, и нет нужды смотреть в правый нижний угол на подпись, чтобы понять, что это произведение Босха. Достаточно просто взглянуть на маленького дьявола. Босх знакомит нас с непонятным существом размером с жука — посланником ада, о чем говорит табличка на его одежде.[97] Очки на носу делают его образ схожим с секретарским, а благодаря медленно тлеющему предмету на его голове современники легко признавали в нем интеллектуала. В отличие от маленького нетипичного демона, фигура святого скорее изображена стереотипно. Его лицо не имеет выдающихся черт. Острый нос превращает истощенную фигуру в один из похожих на мышь образов художника: вспомните, например, образ Христа во Франкфуртском *Ecce Homo (иллюстрация* 9) или обнаженные фигуры в «Саду земных наслаждений» (иллюстрация 10). Благодаря обилию белого цвета одежды святого кажутся сделанными из листов розового металла. В отличие от других голландских мастеров, Босх не использовал изображение одеяний, чтобы продемонстрировать качество материалов или структуру поверхности картины — напротив, одежда является лишь элементом, несущественной деталью. С помощью этого приема Босх все привычное и необходимое изображает как наброски.

Для Босха пространство картины — не просто участок реальности, а символичное поле деятельности. Его пейзажи очень своеобразны: Босх избегает детальной прорисовки местности, которая была свойственна художникам того времени, он творит в своем собственном стиле. Это особенно заметно на пейзажах заднего плана, которые, благодаря поднятой линии горизонта, изображены так, как будто на них смотрят с высокой башни. Босх использует сдержанные, но резкие штрихи, с помощью которых равнина становится наполненной растениями, деревьями, домами и другими признаками цивилизации. С помощью обильных мазков появляется густая растительность, которая вызывает ассоциации со стилистикой пуантилизма, а соседствующие оттенки цветов переходят один в другой. В отличие от Рогира ван дер Вейдена и Яна Ван Эйка, которые создавали свои картины путем наложения одного слоя краски на другой, Босх работал с невысохшей краской. Свои картины он писал преимущественно за один сеанс.

Эти особенности можно увидеть и на картине из Мадрида «Святой Иоанн Креститель в пустыне» (см. иллюстрацию 6), на которой Босх изобразил задумчивого святого. С помощью постепенных переходов цвета создается ощущение воздушности. Отдельные части картины унифицированы, что дает ощущение глубины пространства, наполненного животными и растениями.

Скалы на заднем плане мадридской картины и чрезмерное количество деревьев справа — типичные пейзажи Босха. Эти фантастические элементы — необычные растения и непонятные гибриды животных, трав и минералов — говорят об убежденности людей того времени в том, что мир вокруг полон дьявольщины. Такие элементы больше относятся к позднеготическим украшениям, нежели к описанию природы. Тем не менее, картины Босха создают незабываемое впечатление объемности благодаря мастерскому подбору цвета. Особенно примечательна растительность на переднем плане с ее потусторонними формами, повторяющимися на заднем плане. Недавняя экспертиза показала, что изначально на этом месте была фигура Покровителя, но позже ее закрасили.[98] Это произошло в мастерской Босха: один из его помощников выбрал религиозный сюжет для картины и уничтожил эту фигуру, которая совершенно не подходила к сцене.

В средневековый период господствовало представление, что жизнь — это искушение, а земное существование не что иное, как тернии и волчцы. Поэтому растения, которым медитирующий святой уделяет мало внимания, могут быть символом мира искушений. Иоанн выделяется на их фоне, он глубоко задумался. На картине также изображен агнец, символизирующий невинность Господа. Является ли эта очень похожая картина второй створкой алтаря? Это может быть выяснено с помощью дендрохронологического анализа.[99] Разница между датами, когда было срублено дерево и создана основа под картину, конечно, существует. К тому же, дендрохронологический анализ картины «Святой Иоанн на Патмосе» показал, что она была написана после 1495 года, а самое раннее, когда могли срубить дерево, — это 1487 год. Так как непросушенная древесина не подходила для росписи, трудно соотнести такой результат с датой заказа створок для алтаря Богоматери в 1488 году Адриану ван Везелю. Но даже если «Иоанн Креститель» и не украшал алтарь Братства, нет сомнений в том, что предназначение этой картины было религиозным: она создавалась с целью сохранить память о верном донаторе и его душе. Изображение заказчиков и покровителей всегда несло практическую цель.

> Важно помнить, что для верного христианина смерть — не конец. Для христиан времен Средневековья и вплоть до начала современного периода доктрина освобождения от страданий, описанная в Библии, была ведущей, безусловной. Рай потерян, небеса для благословленных, ад для проклятых, но это не делало

догмы менее реальными, они витали в воздухе, которым дышал человек. И хотя точного времени наступления конца света никто не знал, но он был так же безусловен, как установленный Господом вечный порядок, предсказанный в Библии. Умерший продолжал жить, и несмотря на то, что тело его было в могиле, все ждали Страшного суда и Воскрешения. Все, кто находились в поисках продолжения пути, сталкивались с вопросом, куда попадает умерший, пока не окажется на Страшном суде. Ответ на этот вопрос дала доктрина Чистилища, появившаяся в XII веке, согласно которой на небеса можно было попасть только через какое-то время. Те грешники, которые совершали плохие поступки, сразу же были обречены на вечные муки, в Чистилище же можно было искупить свою вину в очищающих кострах и благодаря этому попасть на небеса. В любом случае оставалась надежда на спасение до Страшного суда.[100] Чтобы теория стала реальностью, считалось правильным в молитве просить за душу почившего, дабы уменьшить его страдания в огнях Чистилища. Воспоминание имен почивших во время проведения мессы помогало процессу очищения душ. Доктрина Чистилища являлась важнейшей в средневековом религиозном служении. Службы за души покойников, как, например, проводившаяся брюссельскими доминиканцами за Иеронима Босха, объединяли живых и мертвых. Поминание умерших входило в традицию и культуру того времени, которая была сосредоточена на жизни после смерти и где память играла ключевую роль.[101] Такая культура, основанная на воспоминаниях, распространялась далеко за пределы церковной сферы, так как все, что касалось жизни в настоящий момент, влияло на общество. Это позволяло усилить позицию покровителей и легализовать их социальные ожидания и позиции. Картины могли быть не только воспоминаниями, являясь воплощением культурных реалий времени, но могли также и удовлетворить претензии донаторов и покровителей на могущество и господство.

Многие картины Босха имеют в основе средневековые религиозные практики и культуру почитания умерших, как, например, в работе «Распятие с донатором» (*Christ on the Cross with Donors and Saints*) (иллюстрация 11).[102] Группа людей на картине

подчиняется типичной композиции сцены распятия, которая была введена Рогиром ван дер Вейденом и при которой фигуры располагаются на узком пространстве переднего плана.[103] Под крестом, на котором висит ослабевшая фигура страдающего Христа, стоит Мария и апостол Иоанн. На картине представлено обращение за сочувствием как к распятому Господу, так и к донатору, стоящему на коленях справа и одетому в современные одежды. Щита, открыто указывающего на то, кто является донатором, на картине нет, но есть шпага — символ принадлежности к знати. Петр, святой с двумя ключами в руках, молится за него. Разбросанные кости указывают на место, упомянутое в Библии как «место, называемое Лобное, по-еврейски Голгофа» (Иоанн 19:17). Гордые очертания Иерусалима на заднем плане кажутся современной Босху реальностью.

> Сообщество праведных прихожан, поддерживаемое визуальными образами и проповедями, во времена Босха воспринималось как объединение, созданное по модели Града Божьего Иерусалима, дома всех благословенных. Вечность была здесь и сейчас, так как концепция веры ассоциировала сохранившиеся священные реликвии с реальным существованием святых. Христос физически присутствовал во время литургии, поскольку хлеб и вино превращались в Его плоть и кровь. Таким образом, святому было отведено четкое место в мире, а миру — место в божественной истории, которая не считалась потерянным прошлым. Планы Господа определяли настоящее. Нарисованные части видимого мира, в которых были показаны святые фигуры, таким образом, изображали неоспоримую искупительную важность настоящего.

Картины Босха легко вписываются в религиозные и художественные традиции, но в то же время не стоит забывать, что у художника был особый стиль. Это видно из техники и из использованных оттенков, а также из изображения узких деревьев и безликих фигур: «Нам знакомы эти заостренные, болезненные головы», — писал Макс Фридлендер в 1927 году.[104]

Хотя никогда не возникало сомнений, что автором «Распятия с донатором» является Босх, картине уделяется не так много внимания. С точки зрения иконографии она довольно проста, но в то же время хорошо иллюстрирует стиль Босха. Уже говорилось, что позиция головы Христа и эмоциональная сдержанность представленных фигур очень схожи с фресками Собора Святого Иоанна 1455 года, которые небезосновательно приписываются

творчеству деда Босха Яну ван Акену.[105] Однако несмотря на то, что вся композиция и детали отдельных сюжетов позаимствованы из более ранних произведений искусства, ничто не сравнится ни с мастерской техникой Босха, ни с его работой с цветом. Изображение «Распятия» датируется примерно 1490–1495 годами и сейчас выставлено во Франкфурте.[106] Что касается самой композиции, то она уходит корнями к ранним произведениям искусства, гравюрам примерно 1450 года.[107] Сюжет картины *Ecce Homo* — «Явление Христа людям» — подробно описан в Библии (Иоанн 19:4–6). После ареста и суда над Христом, когда Его подвергают наказанию и поруганию, Он предстает перед римским правителем Понтием Пилатом. Босх изобразил Христа связанным, стоящим между двумя палачами. Ученые писчие, находящиеся рядом, оттягивают Его одежды, чтобы раскрыть нагое, измученное тело до самой набедренной повязки, а на земле видны капли крови. За Ним стоит Пилат, держа подчеркивающие его статус судьи атрибуты, а его диалог с толпой отображен с помощью подписей. Слова *Ecce Homo* — «Вот человек» — срываются с его уст. В надписи над головами разъяренной толпы необходимость практически отсутствует: «Crucife eum!» — кричат они, что значит «Распни его». На заднем плане развевается красный флаг с турецким полумесяцем, на мосту стоит любопытный прохожий. Архитектура башен кажется выполненной в неземном стиле. Жаба на щите мужчины в правой части картины, гротескные лица в толпе — все это символы зла. Босх искусно использует псевдо-восточные мотивы и намек на турецкую державу, которая в то время смогла завоевать практически все крупные христианские города. Таким образом художник создает для современников образ врагов Христа. Разъяренная толпа гротескно означает зло — такой образ используется в поздних средневековых книгах. Толпа не просто должна была быть противоположностью Христу, воплощению добра. Жестокость людей противопоставлена фигурам донаторов, которые явно выделяются на переднем плане. В XVI веке их изображение было закрашено, и, в отличие от оригинала, на копиях картины они больше не изображались в искренней молитве.

Реставрация картин позволяет увидеть изначальные задумки художника. Слева под помостом, на котором расположен Христос, на коленях стоят главы семей — они написаны крупнее остальных, чтобы подчеркнуть их важность. Напротив Христа, прямо перед озлобленной толпой стоят на коленях женщины, что создает очевидный контраст. За главами семей, чуть крупнее изображенных на заднем плане сыновей, расположена еще одна мужская фигура. Тонзура говорит о том, что персонаж связан с

религией. Его одеяние, возможно, доминиканское, до сих пор просматривается на картине. Он произносит донаторам молитвы на латыни, о чем золотыми буквами написано на картине: «Salva nos Christe redemptor» — «Господь Искупитель, спаси нас». Фигуры донаторов являлись для верующего зрителя картины значимым противовесом обезумевшей толпе. Во время молитвы, смотря на передний план картины, который, возможно, был изображен как эпитафия, человек ощущал единение живых и мертвых. Уничтожение фигур донаторов — доказательство их меняющейся роли и эстетической ценности работ Босха, как и их копий, расположенных во Франкфурте и дошедших до наших дней. Возможно из-за того, что эту картину перестали оценивать как документальное свидетельство, и были закрашены (с 1500 года) фигуры донаторов в триптихе Святой Ункумберы (иллюстрация 12).

Глава четвертая
От Рождества до Пасхи

Примерно в 1507 году младший современник Иеронима Босха Альбрехт Дюрер решил написать учебник по рисованию. В предисловии, которое так никогда и не было опубликовано, он описывал, что именно считает самой значимой функцией картин. Искусство живописи, говорил он, «используется для служения церкви, посредством его выражаются Страсти Господни, к тому же оно сохраняет образ человека даже после смерти».[108] Подобное мнение уже высказывалось итальянцем Леоном Баттиста Альберти, да и другими художниками, теологами и теоретиками искусства. Основная цель искусства — служение Церкви, это тот идеал, который Босх полностью поддерживал. Множество его работ являются тому подтверждением, так как их основная цель — внести свой вклад в спасение душ влиятельных донаторов. Сцены рождения Христа, его страданий и смерти занимают центральное место в работах Босха, его картины — отражение религиозности общества того времени.

Одним из самых впечатляющих примеров такой религиозности является алтарь с изображением поклонения волхвов (иллюстрация 13).[109] Верхняя центральная часть триптиха, который изначально задумывался как алтарь, вырезана в форме носа корабля. Створки продолжают эту изящную конструкцию, позже такая форма стала самой предпочтительной для алтарей. Несмотря на разделение на три части, на поверхности триптиха написан общий пейзаж, где приподнятая линия горизонта соприкасается с ярким небом. В самом центре мы видим сцену Поклонения волхвов, а на боковых створках — донаторов и их святых-покровителей, молящихся за них. Донаторов можно узнать по гербам.[110] Святой Петр, с ключами в руках, стоит за коленопреклоненным Петером Шейфве на левой створке.

Шейфве был членом гильдии ткачей-льнянщиков с 1494 года, позже он стал диаконом. Спустя год он стал получать налоги от Антверпена, возможно, эту должность он получил благодаря влиянию его свекра, Петра де Грамма, который до него занимал эту позицию. Вторая жена Шейфве, Агнес де Грамм, умершая примерно в 1497 году, запечатлена на правой створке. Так как вскоре Шейфве снова женился, то дата работы вполне точная. К сожалению, до сих пор нет возможности уверенно сказать, в какой церкви Антверпена был расположен алтарь, и когда и

каким образом он оказался в Испании. Долгое время предполагали, что вариант работы 1567 года, ныне находящийся в Испании, принадлежал секретарю графства Эгмонт, который принимал участие в восстании против Габсбургов. Однако, будучи конфискованной Яном Казембротом, эта «картина трех волхвов, написанная Иеронимом Босхом, с двумя подвижными элементами» показывала «на внешних сторонах гербы Бронкхорста и Боссейзе». Трудно ошибиться в принадлежности гербов в то время, когда народ так скрупулезно относился к геральдическим знакам. Напротив, можно сделать вывод, что картина, хранящаяся в Мадриде, «Рождение нашего Господа, написанное рукой Иеронима Босха» является той же самой, что привез Филип II в Эскориал в 1575 году.[111] И несомненно, что ни эта картина, подаренная Эскориалу, ни ее копия, конфискованная в 1568 году, не являются дубликатами «Поклонения волхвов», которое, согласно Грамае, обнаружили в соборе Хертогенбоса в 1610 году.[112] Следовательно, нам известно, что какое-то время существовало по крайней мере три триптиха Босха с одинаковой иконографией. Работы других художников того времени также свидетельствуют о популярности сюжета Святой мессы. Ведь как Христос явился пастухам и волхвам, так он является верующим в форме хлеба и вина во время богослужения.

В центре, по всей ширине поверхности картины, Босх демонстрирует Преклонение перед хлевом, пейзаж же расположен чуть выше, и мы замечаем необычайно высокое расположение линии горизонта. Структура хлева демонстрирует иерархию персонажей, участвующих в сцене. Мария сидит с ребенком на коленях, через выступающую крышу над ее головой видно небо. Она отделена от группы волхвов колонной, поддерживающей балдахин, знакомый нам по другим работам. Со всей торжественностью волхвы входят сюда как священники, ведущие религиозную церемонию. Здесь Босх использует множество намеков, начиная с акта поклонения сыну Господа во плоти и заканчивая изображением мессы, проводимой в реальной церкви. К примеру, один из волхвов, преклонивший колено, что-то поставил перед Марией, напоминая тем самым о жертвоприношении Исаака, как сказано в Ветхом завете. Эта сцена традиционно рассматривается как предвестник смерти Христа на кресте, повторно установленном при проведении мессы. Второй волхв преподносит на золотом блюде маленькие белые диски, что является отсылкой к гостии, превращающейся в тело Христово во время Святой мессы. На голубой мантии короля изображена поездка царицы Савской к Соломону, описанная в Библии, что в то время часто служило аллюзией на Поклонение

волхвов. Мавританский король, чье лицо изображено как отдельный портрет, несет серебряный шар — древний символ мировой власти, на котором сидит, преклонив голову, красно-золотая сияющая птица (иллюстрация 14). Она напоминает пеликана на картине Босха (иллюстрация 8), который собственной кровью спасает свое потомство. И это же может быть символической отсылкой к возрождению феникса из пепла. Так или иначе, это должно было стать символом причастия, так как на картинке на серебряном шаре изображена встреча Авраама и Мельхиседека — ветхозаветная аналогия Тайной Вечери.

> Искусствоведческий термин «скрытый символизм» часто используется для описания сюжетов голландской живописи.[113] Это крайне неудачное понятие, так как оно ошибочно заставляет предполагать, что в картинах содержится тайное послание. Средним векам было свойственно метафорическое и символическое мышление. Чтобы понимать образность картины нужно было обладать определенными знаниями, однако символы почти всегда были очевидны зрителю. В конце концов, многие изображения выставлялись на всеобщее обозрение либо в городских ратушах, либо в церквях. Для христианских сюжетов существовал определенный набор топосов, изображений и сцен, которые повторялись в разных интерпретациях. На фресках и алтарях, которые украшали церкви, очень часто изображали Христа и спасение, которое он принес этому миру. Часто на картинах можно увидеть Его жизнь и смерть, или сюжеты связанных с ним легенд. То же самое относится к изображениям жизни и смерти святых и мучеников, проповедовавших и умерших за веру. Например, Босх изобразил Агнессу Римскую, чье имя ассоциируется с агнцем (по-латински *agnus*), а также святого Иосифа, который, согласно легенде, был очень заботливым в отношении младенца Иисуса. На картине он показан слева от костра, где сушатся пеленки Иисуса, которые он сделал из собственных брюк.

Очевидны отличия от традиционной иконографии. Так как пастухи тоже присутствовали при рождении Христа, другие художники изображали их как свидетелей Поклонения волхвов. Но гораздо чаще фигуры крестьян изображались в более высоком статусе, чем робкие пастухи на картине Босха. Манеру их написания можно объяснить теологически: в то время пастухов идентифицировали с евреями, которые не признавали Христа и

отрицали его существование, а Волхвы представляли собой «неиудеев», готовых склониться перед Мессией. Как и в случае с *Ecco Homo* (см. иллюстрацию 9), маленькие по размеру элементы на заднем плане говорят о присутствии зла. Изображенный справа медведь, нападающий на одинокого путешественника, и женщина, разрываемая волком, напоминают о смерти. Учитывая все опасности земного существования, кажется удивительным, что глупые люди вдалеке слева танцуют под волынку, игнорируя послание Христа о спасении (об этом возвещает яркая звезда).

Для теологов того времени мир был наполнен лжепророками, о которых часто предупреждали в Библии.

Одинокая фигура на входе в ветхий хлев кажется совсем лишней. Она традиционно ассоциируется с синагогой, которая разрушилась, когда родился Христос. Мужчина практически обнажен, на нем только пунцовая мантия и несколько украшений. В образности Босха эта экзотическая внешность не имеет ничего общего с религиозным духом. В руках мужчина несет трехъярусную корону, украшенную обезьянами, стоящими на головах, а на нем красуется корона из терновника, шипы которого, кажется, совершенно не беспокоят героя. Язвы на его ногах прикрыты прозрачным цилиндром, как священная реликвия. Когда он движется, открывается пояс с маленьким колокольчиком, украшенным изображениями фигур, также стоящих на головах — символами того, что мир перевернулся с ног на голову. Языческие черты этой мужской фигуры, богохульная пародия на христианский символизм служат карикатурой на Спасение. Для современного зрителя это может быть воплощением Антихриста.

Для теологов того времени мир был наполнен лжепророками, о которых часто предупреждали в Библии. Даже такой разборчивый и образованный современник Босха как Себастьян Брант, автор «Корабля дураков», был убежден, что появление Антихриста перед Апокалипсисом близко.[114] Другие были абсолютно уверены, что Антихрист уже появился, и остальное — всего лишь дело времени, как сказано в Священном писании.

Вера в то, что Антихрист принадлежал к Данову колену и что его земная мать — еврейская путана, была частью антисемитской легенды, распространяемой во всех христианских странах. Предполагалось, что раз

люди из Израиля однажды отвергли существование Мессии и подвергли Его пыткам, теперь они отказываются принимать и причастие. Что еще хуже, появились богохульные слухи о воплощении его во плоти и крови.[115] За этим последовали погромы и гонения.[116] Кто-то связывал пришествие Антихриста с возможной угрозой вторжения турецких войск в Европу. Их расценивали как племя Гога и Магога, упомянутых в «Откровении», которые участвовали в последней битве конца света.[117]

Последняя битва, предсказанная в Библии, возможно была изображена Босхом в виде двух армий, приближающихся друг к другу за хлевом, хотя художник все же фокусирует внимание не на битве, а на надежде в лице Христа. Его появление демонстрирует надежду на спасение, которая становится реальной благодаря Святому Причастию. Таким образом, то, что при закрытии алтаря фигура Григория I, совершающего мессу на внешней стороне левой створки, накрывает фигуру Антихриста (иллюстрация 15), — не просто совпадение. Когда алтарь закрыт, можно увидеть изображение мессы, на которой Господь возник перед служащим, усомнившимся, что хлеб и вино действительно преображаются в кровь и плоть Спасителя. В том месте, где обычно рисуют фигуру Искупителя и инструменты пыток, Босх обрамляет обнаженного и закованного в кандалы Христа серией невероятно реалистичных миниатюр, показывающих сцены страстей, которые, в свою очередь, образуют форму алтаря. Верхней точкой является Христос на кресте, он написан на центральном соединении двух створок. Местоположение его фигуры совпадает с расположением Вифлеемской звезды на внутренней части Триптиха.

Месса Григория I представлена в картине Босха через центральную фигуру Мужа скорбей, прикрытого створками.[118] Когда открывается алтарь, вместе с ним открываются фигуры Христа и Мужа скорбей, раскрывая всем воплощение Сына Божьего на внутренней части алтаря. Сцена практически полностью выполнена в серо-коричневых тонах, за исключением двух фигур донаторов, которых дописали через несколько лет после завершения работы над алтарем.

Предполагается, что картину использовали и в сакральных целях перед тем, как передать ее в коллекцию Филиппа II. Так как на ней не было никаких дополнительных гербов, а существующие не убрали, то речь может идти о родственниках первоначальных, но до сих пор однозначно не ясно, кто конкретно это был. Тем не

менее, мы можем с уверенностью сказать, что картина была предназначена для алтаря, на котором приношение даров во время мессы символически связывалось с распятием Христа на кресте. Для Босха алтарь служил другим целям: сейчас он представлен как изысканное произведение искусства в перспективном городе Антверпене, который в то время догонял в развитии торговли такие города, как Брюгге и Гент.[119]

В работе Босха изображение страстей и страданий Спасителя играет более важную роль, чем рождение. Ведь через страдания и смерть на кресте Христос искупил человеческие грехи. Страдания Иисуса также изображены на дошедшем до наших дней фрагменте алтаря, в настоящее время расположенного в Вене (иллюстрация 16).[120] В композиции этого маленького триптиха, от которого сохранилась только левая створка с отрезанным верхом, мы видим попытку связать внутреннее и внешнее изображения, что необычно для того времени.[121] Голый ребенок расположен на обороте внешней створки в темном овале на красном фоне (иллюстрация 17), в руках у него игрушечная мельница и ходунки. Хотя в Библии и нет четко выраженного мнения о детях (Первое послание к Коринфянам 13:11), эту фигуру рассматривают как иносказательный символ необразованности.[122] Однако правильнее рассматривать его как младенца Христа, ничего пока не знающего о будущем Пути страданий. Несомненна связь между углом креста и позицией ног Христа на внутренней части алтаря. Страдания Христа очень детально изображены на франкфуртской картине *Ecce Homo*. Деревянные блоки с шипами, свисающие с его пояса, символизируют муки. В агонии он призывает к состраданию. Еще раз мы обращаем внимание на контраст между ликом Христа и жестокими лицами его мучителей, один из которых несет щит, где вновь есть изображение жабы. На переднем плане два солдата пытают безумного разбойника, в то время как другой, более благоразумный, признается в своих грехах мошеннику, переодетому в священника. Босх связывает сюжет Библии с реальными событиями, используя для этого композицию картины, которая была специально создана так, чтобы ее можно было легко охватить взглядом, не углубляясь в центральное изображение. Эти тенденции позже хорошо заметны в картинах готического стиля, в частности в книжной миниатюре.

Несколькими годами ранее Босх написал похожую картину «Несение креста» (иллюстрация 18), она была практически в семь раз больше картины в Вене (см. иллюстрацию 16).[123] На ней показан Христос, согнутый под тяжестью своей ноши, и Симон Киринеянин. С левой стороны позади Симона видны уродливые

лица палачей, а справа — рыдающая Дева Мария, упавшая к ногам Иоанна Богослова. И снова Босх создает портреты героев, наделяя их индивидуальными чертами. Многих поражает схожесть лица мужчины, размахивающего веревкой перед крестом, с мужчиной на картине *Ecce Homo*. Считается, что художник намеревался сделать палачей еще реальнее, как образец грешного человечества, и показать их отступниками, не признающими Христа. Деревянные блоки с шипами у ног Спасителя изображают Его страдания — этот прием художник использовал не впервые. Взгляд Иисуса устремлен прямо на зрителя, обращаясь к его душе, и будто призывает к размышлению о муках Спасителя за человечество. Вопрос, для какой цели Босх создал эту работу, остается для исследователей открытым. Однако достоверно известно, что картина занесена в каталог как авторское произведение искусства примерно в 1574 году, когда ее передали Эскориалу, даже несмотря на большой размер.

Одним из ярких примеров церковных картин является произведение «Увенчание терновым венцом», датированное примерно 1495 годом (иллюстрация 19).[124] Это самое раннее изображение Босхом Страстей Господних на доске в половину меньше привычного формата, которое он создает в типичном для Фландрии того времен стиле. Большие, массивные фигуры изображены на контрасте с одноцветным серым фоном картины. Христос спокойно стоит в центре и задумчиво смотрит на зрителя, в то время как четыре палача, на первый взгляд безрезультатно, стараются ударить его. Босх не просто хочет вызвать сочувствие, а изображает Христа абсолютно невредимым, как пример добродетели, как идеального человека, чьи страдания — образец правильного поведения христианина перед лицом опасности и несчастья. Помимо собачьего ошейника (отсылки к Псалтыри 22:17), добавленного, чтобы дать характеристику герою, Босх изображает на лицах окружающих людей греховность и моральное разложение.

Вершиной религиозных работ, в которых борются добро и зло, считается картина, датируемая примерно 1510 годом. Ее авторство также приписывается Босху (иллюстрация 20).[125] Здесь вызывающие отвращение лица нарисованы как на плакате — на черном фоне. Расположение фигур на створке, иллюстрирующей Ад в «Саду земных наслаждений», показано здесь полномасштабно (см. иллюстрацию 10).[126] В самом центре — лицо Христа, полное страданий. На картине множество устрашающих фигур, похожих на героев «Несения креста» из Вены (см. иллюстрацию 16). Благоразумный разбойник изображен

справа вверху, а безумный, спорящий с палачами, — слева снизу. Среди присутствующих есть даже фигура задумчиво улыбающейся Святой Вероники: она держит накидку с изображением лика Христа, чей взгляд направлен на зрителя.

Каноническая природа картины «Несение креста» в Генте (см. иллюстрацию 20) никогда не подвергалась сомнению, а вот ее принадлежность кисти Босха вызывала немало горячих споров.[127] Других примеров церковной живописи начала XVI века такого большого размера не существует — картина объединяет в себе девятнадцать карикатурных портретов на сравнительно небольшом пространстве, именно поэтому она считается поздней работой Босха. Но тогда возникает вопрос: учитывая, что до нас дошли только фрагменты работ и случайно сохранившиеся записи, удивительно, что споров о времени создания картин практически не было.[128] По тому, что сохранилось, трудно проследить эволюцию стиля художника, ведь практически ни одна из работ не была датирована или однозначно привязана ко времени какого-либо заказа. Научный анализ, в частности дендрохронологический, за последние годы дал большое количество информации. Так, все картины, древесная основа которых была добыта после смерти художника, автоматически исключаются из списка его работ. Однако этот метод датировки не действует в тех случаях, когда Босх получал доски от старых ненужных алтарей.

Тем не менее, наблюдение за эволюцией стиля позволяет установить относительную хронологию работ художника. Это можно сделать как с помощью сохранившихся исторических документов, историй происхождения заказов, так и изучая визуальные элементы на картинах, которые способны дать нам подсказки. Недавнее исследование картин в инфракрасном излучении вызвало много споров. Были обнаружены различные по стилю группы рисунков, а также картины, написанные не Босхом, а одним из художников его мастерской.[129] Во франкфуртской *Ecce Homo* много деталей и эскизных черт; «Святой Иоанн на Патмосе» — более сдержанная картина, а в «Увенчании терновым венцом», которая находится в Лондоне, присутствуют только легкие штрихи, как в набросках.[130] В эскизах заметны и другие схожие черты, как, например, манера изображения глаз, рук, пальцев и лиц. Лица, похожие на маски, как на картинах *Ecce Homo* во Франкфурте и «Несении креста» в Мадриде, стали персонализированными, как, например, в картине «Поклонение волхвов» в музее Прадо (см. иллюстрацию 13) или в «Увенчании терновым венцом» (см. иллюстрацию 19), или в произведении «Несение креста» в Генте (см. иллюстрацию 20). Эти тенденции не

только свидетельствуют о художественном развитии, но и о требованиях к живописи, особенностях заказов и интеллектуальном уровне аудитории Босха.

Его произведениям была свойственна уникальная гармония в оттенках красного и зеленого, разнообразие полутонов красного цвета, зачастую разбавленного белым, и хаотичная игра теней на темном фоне.

Знатоки, обращающие внимание исключительно на индивидуальный стиль художника, подвергаются последнее время резкой критике. Конечно, выводы о становлении художника следует делать после тщательного анализа его работ. Довольно спорно рассуждать об эволюции творчества художника, от наследия которого не осталось ни одной работы, выполненной после того, как ему исполнилось тридцать лет. Тем не менее, развитие возможно заметить и анализируя биографию, а также сравнивая работы Босха с картинами других художников того же периода. Помимо прочего, характерное для Босха использование цвета тоже может в этом помочь. Например, его произведениям была свойственна уникальная гармония в оттенках красного и зеленого, разнообразие полутонов красного цвета, зачастую разбавленного белым, и хаотичная игра теней на темном фоне. То, как Босх использует средства художественного самовыражения, никак не связано с его возрастом, и это делает картины мастера действительно уникальными. Верно и то, что все, кто копировал его приемы еще при жизни Босха, переняли тот же сюжет, композиционную манеру и набор мотивов, но не смогли скопировать его художественный язык.[131]

Глава пятая
Примеры для подражания

Одной из самых известных и часто копируемых работ Босха является «Искушение святого Антония». По всей Европе в различных коллекциях можно найти копии этой картины, созданные при жизни мастера. По крайней мере две из них принадлежали Изабелле II Испанской, теще Филиппа Красивого, которая утверждала, что владеет двумя картинами кающейся Магдалины, также приписываемыми Босху.[132] Еще одна работа художника со святым Антонием находилась у Маргариты Австрийской, ставшей правительницей Нидерландов с 1507 года, после смерти ее брата Филиппа Красивого. Маргарита была регентом своего малолетнего сына — будущего императора Карла V. В 1516 году она получила в подарок от Элеоноры, сестры Карла, картину, которую она повесила у себя в спальне.[133] Так как имя художника есть в дворцовых реестрах, работу наверняка считали не только церковной реликвией, но и украшением Дворца. Таким образом, даже во время жизни Босха его картины признавались произведениями искусства, хотя это не исключает того, что их продолжали связывать с религией. Разделение религиозного и светского не было свойственно обществу времен Босха, напротив, религиозность — особенно при дворе — проникала во все аспекты жизни. Босх изображает святых, знакомых нам по описанию житий и из иллюстраций, необычно. Его образы — не безликое изображение поклонения (а если временами это и было так, то это были рисунки на внешних сторонах алтаря просто для завершения сцены (иллюстрация 21)).

Картины с изображением апостола Иакова и другого святого на внешних створках «Страшного суда» в Вене традиционно написаны в технике гризайль. В отличие от большинства других художников того времени, Босх не списывал очертания скульптур, а создавал визуальное повествование в простых монохромных тонах. То есть не сам образ святого на переднем плане является объектом поклонения, а изображение его образцовой жизни.

Формат изображения можно объяснить частыми для XV века теологическими спорами о культе художественных образов. Теологи-критики того периода требовали, чтобы поклонялись не изображениям святых, но тому, что они олицетворяют, то есть благочестивой жизни. В своем трактате *Handbook of a Christian Knight* Эразм Роттердамский, великий скептик своего времени, осуждал своего рода идолопоклонство, в котором фигурам святых

поклонялись больше, чем Христу. В его труде «Похвала глупости», написанном на латинском языке в 1511 году и широко распространяемом по Европе в нелегальных копиях, Эразм обращал внимание на «суеверный культ образов» и бездумное поклонение святым.[134]

Босх изображал жизнь и страдания святых в соответствии с существовавшими требованиями. Фигура Святого Христофора, который переносит Иисуса через реку, датируемая чуть ранее 1500 года, не представляет нам того широкоплечего друга, который, согласно народному поверью (активно высмеиваемому Эразмом), был способен защитить человека от «внезапной смерти», если только взглянуть на него. В то же время картина Босха отличается от тех, где фигуры и пейзажи сильно преувеличены для того, чтобы отобразить атмосферные эффекты в живописи или скопировать мир вещей как он есть. Христофор Босха, опираясь на палку, несет на себе через реку тяжесть всего мира, воплощенного в младенце Христе, а вокруг царят разорение и упадок. Маленькая фигура на берегу — отшельник, который обратил в веру Христофора. Христофор хотел служить самому могущественному хозяину и посвятить себя Дьяволу, пока не увидел ужас в глазах у Дьявола, наткнувшегося на распятие.

Картину Босха можно рассматривать как визуальное трактование истории о святом в традициях *Legenda aurea* («Золотой легенды»,) и теологических учений того времени. Спаситель и святой в центре являются оппозицией окружающим их несчастьям и мраку — именно таким образом Босх представлял мир, в котором царит зло. Снасти и мачта слева на переднем плане говорят о том, что могло произойти кораблекрушение, на заднем плане крошечная обнаженная фигура сорвала с себя одежду, убегая от монстра. Домик отшельника на дереве вызывает особый интерес. По форме и цвету он очень напоминает кувшин, но сбивают с толку его пропорции. По христианскому толкованию любой гипертрофированный размер предмета означает, что происходит нечто противоречащее христианскому учению. Таким образом, даже дом отшельника не без грехов и искушений. Огромный кувшин, а также жареный цыпленок на мачте могут говорить о смертном грехе чревоугодия. Опрокинутый кувшин также может быть символом потерянной невинности и безнравственности. Современники Босха должны были ассоциировать эти детали его картин со злом.

Все, что изображено на картине Босха «Святой Христофор», может быть истолковано в той же манере, в

которой толковали тогда текст Библии — то есть с огромным преувеличением. Эта средневековая практика основывается на идее, что каждое слово, будь то *vox* или *significans*, имеет только один смысл: обозначенную вещь. Считалось, что значения слов произошли от людей — так Адам впервые назвал эти вещи. С другой стороны, согласно Фоме Аквинскому и его «Сумме теологии» (i, qu. 1, a. 10), вещь сама по себе — будь то *res* или *significatum* — имеет много значений. Вещи приобретали смысл с помощью Господа, потому что он написал книгу сотворения мира. Основываясь на этой позиции, западная теология развила доктрину двойственного или множественного смысла библейского текста, которая достигла своей кульминации в принципах Четырех смыслов Священного писания: «Письмо — учение о поступках, аллегория — о помыслах, мораль — о том, что сделано, анагогия — о том, что будет сделано».[135]

Согласно доктрине Четырех смыслов Священного писания, которой придерживался Святой Августин, один из Отцов христианской церкви, в историческом смысле слово определяет вещь в каждом конкретном случае, латинский термин *res* означает и саму вещь, и сложившиеся вокруг условия. Второе, аллегорическое значение происходит из этих условий, включающих в том числе и богословскую историю. Третий уровень — моральное, тропологическое значение, от греческого *tropos* — поворот или путь — концентрируется на значении вещи для каждой конкретной души в мире. И наконец, четвертый уровень, или анагогия от греческого *anago* — подъем, — основывается на посылах потустороннего мира. Такая модель толкования была широко распространена во времена Босха и даже стала основой некоторых религиозных и священных текстов. Аллегория стала играть роль универсальной модели толкования — *hermeneutica universalis*. Сюда подходят и некоторые изображения Святого Христофора, к которому эта модель применялась автоматически: ее рекомендовали даже теологи-протестанты. Мартин Лютер увидел в этих достойных похвалы изображениях святого «пример и схожесть с христианской жизнью».[136] И именно изображение Святого Христофора приводилось в качестве примера правильного живописного нравоучения Филиппом Меланхтоном в 1531 году.[137]

Картина с изображением Святого Христофора — первое, что приходит в голову, когда нужно привести пример проповедника: святой несет Христа, чтобы показать его другим. Такой человек должен быть одарен невероятной духовной силой, поэтому его тело изображают крепким и сильным. И как проповедники Слова Божьего сталкиваются с опасностью, так и этот герой выходит из бурных волн моря.

Эта картина остроумно показывает сущность Христа и то, как должен выглядеть и что делать проповедник. Изображение Христофора есть во всех церквях, чтобы напоминать прихожанам о преследующих их опасностях.[138] Даже если католические теологи не были полностью согласны со всеми положениями этой доктрины, было достигнуто соглашение, что картины с изображением богословской истории и жизней святых должны иллюстрировать нормы морали, обращаться к зрителю и образовывать его. То же самое можно сказать и о картине, написанной примерно в 1495 году, с изображением святого, в честь которого был назван Босх (иллюстрация 23).[139] На ней Святой Иероним — это не что иное, как объект идолопоклонства, призывающий к почитанию. Жизнь великого учителя церкви, которого мы обязаны поблагодарить за классический латинский перевод Библии (Вульгату), — не была знакома образованным людям тех времен, а вот легенда о льве, которому Иероним вытащил из лапы шип, после чего тот стал ручным и преданным другом, широко известна. В отличие от традиционного образа, Босх изображает упавшего изможденного святого, бережно держащего в руках распятие. Пейзаж с открытой перспективой открывается темным однообразным передним планом, но постепенно переходит в зеленоватые тона, а на фоне мягких голубых холмов появляется ферма. Кардинальская шапка Иеронима лежит рядом с ним на земле, а красивое красное одеяние осталось на стволе погибшего дерева. Его молитвенник тоже в стороне, как и его друг-лев, показанный в левом углу картины крошечным и истощенным. Тут же гибнут странные растения и животные, но, кажется, отшельник не замечает этого, сосредоточившись на медитации. Он едва ли обращает внимание на ящерицу, а также маленьких птичек, или же сову, сидящую на ветке погибшего дерева, или же на спящую лису, свернувшуюся калачиком рядом с клюющим носом петухом.

Для зрителя, не знакомого с теологическими идеями и текстом, многое здесь кажется не от мира сего. Это происходит не от того, что Босх неправильно построил визуальное повествование или использует не те символы, а из-за осведомленности художника в темах и мотивах христианского

искусства, которые сегодня известны не так широко. Человеку, хорошо знающему Библию, лиса напомнит эпизод в Евангелии от Матфея, где Иисус описывает свое место в этом мире: «Лисицы имеют норы и птицы небесные — гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Евангелие от Матфея 8:20). Для зрителя, знакомого с письмами Святого Иеронима, пейзаж Босха напоминает описание Иеронимом глуши, в которую он попал. В своем письме к Евстохии, где Иероним призывает всех последовать за Христом, он говорит о том времени, когда у него «не было друзей, кроме скорпионов и диких чудовищ… там я занимался ораторским искусством, там дом исправлений для моей несчастной плоти».[140] Именно ссылаясь на этот текст, *Vaderboek* утверждает, что Иероним оставался там круглые сутки, «лежа вниз лицом — не смея поднять глаза к небу».[141] Как и письма святого, картина Босха должна трактоваться как призыв следовать за Христом. Это основополагающее послание — путеводитель к прочтению деталей, которые на первый взгляд кажутся незаметными. Это относится к растениям-гибридам, частично полым, частично колючим; садовник, возможно, назвал бы это «буйством природы». Они воплощают в себе грехи и соблазны мира, существовавшие с момента его зарождения, которые Святой Иероним надеялся преодолеть посредством молитв и поста.

Во времена Босха, когда люди смотрели на картины как на аллегории, для каждого символа не существовало одного исключительно верного значения.

Евангелие может быть ключом к толкованию всех элементов изображения. Во времена Босха, когда люди смотрели на картины как на аллегории, для каждого символа не существовало одного исключительно верного значения. Таким образом, возможны различные способы толкования одной и той же картины. Единственное, что не вызывало вопросов у современников, — святые, пример поклонения Христу, не ассоциировались с еретичеством или иной таинственной доктриной.

Картины Босха с изображением святых побуждают следовать за Христом. Возьмем, к примеру, небольшой триптих с изображением распятой святой (см. иллюстрацию 12)[142]: эта работа вновь была создана по личному заказу донаторов, однако вскоре их фигуры на внутренних частях створок были закрашены. Поврежденная центральная панель тоже была переделана. Поэтому в 1771 году Антонио Мария Дзанетти и не был уверен, изображен ли на ней святой или святая. Даже сейчас историки

искусства спорят о том, кто такая эта хорошо одетая женщина. Предполагали, что это Святая Юлия, хотя ее легенда никак не связана с распятием. Возможно, Босх изобразил Святую Вильгефортис, которую одинаково почитали и в Германии, и в Голландии, и которая также известна под именем Святой Анкамбер. По легенде она обратилась к Господу с просьбой изувечить ее, чтобы ей не пришлось выходить замуж. После того, как у нее выросла борода, отец прибил ее гвоздями к кресту, где она на протяжении трех дней читала проповеди, привлекшие множество людей, в том числе ее раскаявшегося родителя. Сюжеты, изображенные на внутренних створках, исчезнувшие вместе с фигурами дарителей, очень схожи с этой легендой. Там, где теперь изображен Святой Антоний, была еще одна сцена из жизни Святой Вильгефортис. Картина справа, которую сегодня невозможно истолковать и которая, как и «Искушение святого Антония», не имеет ничего общего с центральной панелью, изображала шторм, который Господь послал на неверующих, когда узнал, что они распяли святую.

Многие картины Босха из-за временных изменений сложно проанализировать детально, как, например, те, что находятся сейчас в Роттердаме, которые раньше были боковыми створками триптиха (иллюстрации 24–27).[143] Так как и внутренняя, и внешняя части выполнены в технике гризайль, ныне утраченное основание вполне могло быть ракой для мощей. Другие изображения возможно истолковать, обратившись к тексту Библии и описаниям грехов и их искуплений. На левой створке показано падение мятежных ангелов на третий день сотворения мира, а на внутренней части правой створки изображен сохранившийся после потопа ковчег с животными, бредущими в разные стороны по опустошенной земле. Четыре аллегорических медальона внешних сторон створок относятся к событиям Книги Иова. Здесь Босх воспользовался повествованием из Ветхого Завета, чтобы описать страдания Иова в качестве примера поведения перед лицом зла. Художник изображает святого как предзнаменование Воскрешения Христа. Даже тот, кто не может толковать Библию с литературной точки зрения, в трех из четырех имеющихся миниатюр увидит, что изображенный на них человек терзаем злом, после победы над котором ангел уводит его в вечную жизнь.

Детали на четырех миниатюрах роттердамских картин многочисленны, однако обычно Босх использовал большее количество мелких элементов, чтобы донести до зрителя моральное послание. Примером тому может служить триптих 1504 года, который позже был сильно испорчен

(иллюстрация 28).[144] Изображения на внешней части не сохранились, а на внутренней, подвергшейся сильной реставрации, видны фигуры трех святых отшельников. На левой панели можно увидеть искушение Святого Антония, на правой — Святого Жиля, а на центральной части — Святого Иеронима, умерщвляющего плоть камнем в руке. Кроме основных сюжетных зарисовок на картине добавлены дополнительные сцены, что придает работе особую рельефность (иллюстрация 29). Мы легко различаем фигуру целомудренной Юдифи, одержавшей победу над распутством Олоферна, главой армии, чью голову она держит в руках. Этот сюжет позаимствован из традиционной христианской иконографии, однако в других сценах на картине Босх обращается к менее знакомым темам, некоторые из которых все же имеют нечто общее с книжными иллюстрациями того времени.

Отсылки ко все новым толкованиям предметов и судеб были чрезвычайно популярны, особенно среди знати.

Напротив Юдифи изображен мужчина с единорогом — символом непорочности. Вопреки утверждению из «Физиолога», что единорог может быть пойман только девственником, на картине изображен акробат, что символизирует желание святого преодолеть свои инстинкты. Загадочнее всех выглядит мужчина на пути к перевернутому улью. Босх уже изображал его на картине «Святой Христофор» на вершине дерева. Этот сюжет видно и на рисунке (иллюстрация 30).[145] В триптихе «Святые отшельники» он приобрел непристойный характер: из улья торчат не поместившиеся туда обнаженные ягодицы с торчащей из них веткой, на которой сидит сова, а вокруг летают птицы. Мужчину в улей загнала его глупая жажда меда, что может быть символом безграничной прожорливости. Обнаженность его тела связана с его нечистотой, она еще больше акцентирует внимание на греховности его поступков. В триптихе это отражено присутствием совы, которая в то время не имела ничего общего с символом мудрости: современники Босха ассоциировали ее с негативом только потому, что она боялась света, в сове они видели воплощение интеллектуальной слепоты, лени и греховности.[146]

Отсылки ко все новым толкованиям предметов и судеб были чрезвычайно популярны, особенно среди знати. Изображения искушений Святого Антония в связи с этим очень ценились. Этот факт находит подтверждение в неимоверно выросшем количестве копий триптиха — более тридцати — оригинал которого

находится в Лиссабоне (иллюстрация 31).[147] Триптих может быть идентичен работе, приобретенной Филиппом Красивым в конце 1505 года в качестве подарка его отцу и позже упомянутой в записях.[148] В документе указана не только цель приобретения картины и сумма в размере 312 гульденов, уплаченная члену совета Брюгге, но и детали композиции. В том же документе говорится, что на боковых панелях работа демонстрирует «несколько историй», которые уже «не раз изображались в других местах». Это может относиться к внешним сторонам створок в стиле гризайль (иллюстрация 32), которые в отличие от «Страшного суда» в Вене заполнены большим количеством персонажей. Слева — арест Христа, справа — Христос несет крест. Страсти Господни изображены с несвойственной прямотой, до этого они были только на обратной стороне «Святого Иоанна» (см. иллюстрацию 8) и на внешних сторонах панелей «Поклонения волхвов» (см. иллюстрацию 15).

Во всех изображениях Босхом Страстей Господних акцент делается на близость Христа с враждебно к нему настроенным человечеством. Идея искупления грехов, воплощенная в Иисусе и нашедшая выражение в восхождении Его на крест, никогда не изображалась Босхом и приобрела у мастера второстепенный смысл.[149] Напротив, сюжет сосредоточен на вине человечества, не демонстрирующего благодарности Господу. Связь греховности рода людского и Страстей Христовых, а также неуважение к искуплению Спасителем грехов объясняют взаимосвязь сюжета с жизнью святого Антония. Фома Кемпийский и другие представители *devotio moderna* (нового благочестия), наряду с такими теологами, как Дионисий Картузианец, призывали грешников брать в пример жизнь святых отшельников — «святых отцов». Часто их жизненный путь был предметом проповедей, писаний и изображений. И все же идея написать житие Святого Антония на трех панелях алтаря была новой. Возможно, обстоятельства создания связаны с заказом этой работы, но теперь не предоставляется возможным узнать все подробности. Тот факт, что триптих в Лиссабоне — художественная новация, впервые написанная столь детально, подтверждается тем, что под слоем краски виден черновой рисунок и заметны этапы внесения изменений.[150]

Когда средняя часть триптиха открыта, в центре картины видна фигура Святого Антония. Вокруг его головы изображен ряд сцен. Взгляд святого на зрителя и его благословляющая ладонь призывают следовать за Господом. Нет точных указаний, как правильно читать этот сюжет. На левой створке изображено знаменитое искушение святого: пойманного Антония демоны

подбросили в воздух, после чего тот упал на землю, где был найден своими друзьями. Сцена на правой панели, где обнаженная женщина появляется из гнилого дерева перед читающим святым, говорит об обычном искушении сексуальным желанием.

Широко известные во времена Босха жития святых рассказывают о пути и страданиях Святого Антония. Сын богатых родителей, он отдал половину унаследованного им имущества и стал вести жизнь отшельника. Дьявол испытывал его в разных обликах, искушал его не раз, но Антоний был непреклонен. На центральной панели показана его непоколебимость, святой не идет ни за одним из исчадий ада, монстров или чудовищем, хотя одного их внешнего вида достаточно, чтобы напугать его. Вокруг Антония Босх располагает всех, с кем придется бороться святому. Художник изобретает целую галерею сюжетов, чтобы показать, что с ним происходит. Огромное количество деталей на картине не просто демонстрирует искушение святого, но обращается к фантазии зрителя. Нас может заинтересовать похожее на птицу существо в шляпе конусом, которое можно рассматривать как посланца (так как на шее у него табличка); или же мы можем задаться вопросом, что читают три персонажа под мостом. Они привлекают к себе внимание так же, как и воздушные судна, состоящие из рыб и птиц и плывущие по небу или вдоль зловещего пейзажа с огнем в центре (иллюстрация 33).

Можно далеко зайти в толковании деталей, и поэтому неудивительно, что история искусства столкнулась с проблемами в интерпретации. Мало кто сомневался, что здесь мы имеем дело с моральным примером добродетельной стойкости, но детали можно трактовать разнообразными способами. Все сошлись на том, что многие толкования заводят нас в ловушку, заставляющую рассматривать картины как подтверждение еретических идей художника. Можно искать отсылки к астрологии или алхимии — мистические и религиозные тексты того времени полны этого, но ничто не сравнится с трактовкой событий по Евангелию. Популярность картин Босха говорит о том, что современники не считали его еретиком. Его работы настолько известны, что не только он сам, но и владельцы его картин были бы заподозрены в ереси и подверглись бы преследованию Инквизиции. Но у этого нет никаких доказательств[151], а количество копий «Искушений Святого Антония» свидетельствует, что общество видело в картинах не только образец религиозной верности — именно повествовательное богатство бесконечного воображения Босха сделало его работы бесценными среди коллекционеров.

Глава шестая
Искусство изобретения и изобретение искусства

Центральным вопросом анализа каждой картины Босха был и остается вопрос их смысла, однако важно уточнить, какой смысл ищется и для кого это должно быть значимо. Многие искусствоведы пытались объяснить, что за послание хотел оставить Босх в своих работах. Но ответ не так прост, так как теперь мы наверняка знаем, что не все картины, приписываемые Босху, действительно являются его работами. Тот факт, что многие художники писали в его стиле, говорит о том, что его язык можно было выучить, и что зритель, которому все это адресовалось, понимал этот язык. Картины Босха были частью визуальной культуры, знакомой его современникам не из теории, а из ежедневной практики. Во времена Босха при главенстве институтов суда и церкви шли частые обсуждения на тему правильного или неправильного использования живописи. Это проливает свет на темы споров, во время которых обсуждались вопросы смысла картин и их сущности.

> Каждый раз, когда встает вопрос о картинах, не подразумевающий разъяснений способов создания красок и усиления художественных эффектов, ответ на него обычно ищут с помощью различных теорий и текстов. Наиболее четко это положение было выражено итальянцем Леоном Баттиста Альберти, чей труд был популярен во времена Босха. Следуя примерам из античности, он систематически применял к живописи правила ораторского мастерства, знакомые всем образованным людям из текстов античных классиков. Путем использования распространенной и практикуемой во всей Европе риторики, картины рассматривались как средство общения, равного положению слов и прямой связи с трудами. «Ut pictura poesis» — «как живопись, так и поэзия» — так описал это римский поэт Гораций в своей работе *Ars poetica* (Искусство поэзии).[152] Это положение, которое на самом деле призывало писателей быть более живописными, побудило к возникновению доктрины о том, что живопись должна цениться так же, как и поэзия: картины надо не просто красиво писать,

они должны стать видом искусства — *ars*. Альберти считал, что различные формы изобразительного искусства подчиняются общей теоретической цели искусства, он классифицировал рисунки как средство эстетического образования, служащее общей цели. Он использовал риторический принцип, который гласит, что все речевые высказывания преследуют одну цель. Их целью должно быть доставить удовольствие, обучить и заставить общество двигаться в направлении морального совершенствования.

Теологи того времени также использовали доктрину общения, основанную на риторике, и призывали, чтобы она применялась и в картинах. Основное назначение визуального искусства они видели в спасении душ. Это относилось к скульптурам и изображениям, служившим в качестве средства религиозного образования, что было рекомендовано папой римским Григорием I. Его известное заявление, что картины должны приносить пользу безграмотным, «которые могли бы читать хотя бы по картинам, раз не умеют читать тексты», не теряло своей актуальности на протяжении всего Средневековья.[153] Но картины были предназначены не только для безграмотных, например, очень рано возникла книжная миниатюра, содержание которой могло не совпадать с текстом книги.

В качестве примера такого выражения идеи давайте рассмотрим рисунок Босха, теперь хранящийся в Берлине (иллюстрация 34).[154] Рисунок, созданный без каких-либо предварительных набросков, сделан галловыми чернилами, которые со временем покоричневели.[155] На рисунке изображено погибшее дерево с дуплом внутри, а из дупла выглядывает сова. Завидев ее, три длиннохвостые птицы, сидящие на ветках, начинают верещать. Внизу ствол дерева полый. У его входа сидит лиса, а к ней бежит петушок. Эти двое — известные враги, прекрасно иллюстрирующие того, кто ест, и того, кого едят (второй избегает этого с помощью хитрости).[156] Они также символизируют классическую поговорку «молчание — золото»: как только лиса начинает говорить, она тут же теряет изо рта добычу. Таким образом, послание из XVI века гласит, что «пустая болтовня никогда не несет ничего хорошего».[157]

Весьма любопытно, что в лесу заметны человеческие уши, а на земле — семь глаз, это можно рассматривать как призыв к тишине и осторожности. Леса с ушами и поля с глазами

встречались в голландских пословицах времен Босха. Генрих Бебель, к примеру, в 1508 году цитирует *Proverbia germanica*, коллекцию пословиц на латинском: «Campus habet oculos; silva aures» («у поля есть глаза, у леса — уши») — и объясняет, что «это означает, что в лесах и полях не надо делать ничего, что должно остаться в секрете».[158] Тем, кому это кажется банальным, стоит посмотреть на послание, заключенное в рисунке Босха, в более широком смысле. Он графически показывает, что картина может сказать больше, чем тысяча слов. По желанию показанные сюжеты трактуются более или менее убедительно, а при случае дается новая трактовка, провоцирующая на еще большее количество интерпретаций.[159] Латинская фраза в верхней части открывает еще одну возможность прочтения: «Несчастный дух всегда ищет компанию животных, а не друзей».[160] Это цитата из работы *De disciplim scholdrium* («Об образовании»), приписываемой Боэцию, философу поздней античности, которого часто издавали во времена Босха.[161] Эта фраза написана теми же чернилами, что и сам рисунок. Мы не можем сказать, сделал ли ее сам автор, так как сохранилось очень мало примеров почерка Босха. Так как по-голландски «дерево» звучит как *bosch* — так же, как и фамилия художника, и как название его родного города, то для большинства исследователей очевидно, что на рисунке Босх говорит о себе, это очень личное послание. То есть латинская поговорка здесь присутствует либо для скептического признания собственной ограниченности, либо для выражения гордости за то, что он, как художник, делает.[162]

Фантазия в средневековом искусстве рассматривалась как дар, позволяющий создать что-то новое из набора данных Господом форм.

Вне зависимости от того, сам ли Босх дописал эту латинскую фразу, или же кто-то сделал это после него, это высказывание можно применить к его искусству. Слова следует читать в контексте, опираясь на теорию поэзии и искусства, для которой новое не было идеалом. «Сложно писать, учитывая рамки приличия», — написал Гораций в *Ars poetica*. — «Лучше с большей осторожностью сократить „Илиаду“ до нескольких актов, чем рассказать о неподтвержденных и непроверенных фактах».[163] Такой подход ни в коем случае не вступал в противоречие со стремлением художников и поэтов к фантазированию. Фантазия в средневековом искусстве рассматривалась как дар, позволяющий создать что-то новое из набора данных Господом форм. Подобным образом сочетание Босхом разных визуальных элементов может служить примером процесса художественных новаций.

Происхождение любого произведения искусства, как это понимали современники, было *inventio* — изобретение или обнаружение сущности. В соответствии с принципами классического стиля это было основой любого художественного процесса. Согласно теории, следующим шагом было *dispositio* — выбор, оценка, классификация и структурирование полученного материала. Самой яркой точкой процесса производства было *elecutio* — придание формальным и материальным аспектам подходящей формы. В то же время нужно было принимать в расчет и конечную цель работы, а также условия ее принятия. Это требование теории искусства и стиля очень красноречиво демонстрируется в работах Босха. Тем не менее, многие додумывали сюжет картины, например, редко когда рассматривалась функциональная нагрузка изображений. Композиция и сюжетная насыщенность показывают, что рисунок «Слушающий лес и смотрящее поле» служил черновиком для помощников в мастерской, позже рисунок должен был стать настоящей картиной. Предположение, что здесь соединены детали разных картин, не безосновательно. На это указывает маленький лист бумаги с набросками на обеих сторонах, хранящийся в Берлине (иллюстрация 35).[164] На лицевой стороне нарисованы два чудовища: одно — презрительно ухмыляющаяся птица-монстр, а второе похоже на маленького свистящего дракона. Несколько линий теней создают иллюзию особого положения в пространстве. Это набросок, эскиз, который несколькими штрихами можно превратить в картину. Например, похожее чудовище-птицу можно увидеть на левой панели «Сада земных наслаждений» (иллюстрация 36).

Тем не менее, то, что идея наброска потом повторяется в картинах, совершенно не значит, что изначально рисунок задумывался лишь как подготовительный эскиз. Рисунок «Человек-дерево», датируемый 1505–1510 годами (иллюстрация 37), вероятно, не считался черновиком изображения ада в картине «Сад земных наслаждений» (см. иллюстрацию 2).[165] Его можно рассматривать как полноценную работу. Чудовище с лодками, растущими из ног, расположено на открытом пространстве, показывающем, что мир растягивается до бесконечности. Способом, уникальным для искусства того времени, Босху удается воплотить свои фантазии с такой глубиной и воздушной перспективой, используя лишь штрихи и короткие пунктиры, так, что это выглядит почти импрессионизмом. Центр рисунка занят грозным Человеком-деревом, внутри которого в дупле собрались на обед гости. Основной смысл фигур, не случайно расположенных в этом

дупле, заключен в символах турецкого полумесяца и совы, высмеиваемой птицами на ветвях. На еще одну сову справа на острове напали птицы, слева на дереве сидят вороны, в противовес — мирные олень и цапля на переднем плане, — все это составляет аллегорическую сцену. Само по себе сочетание флоры и фауны в Человеке-дереве служит воплощением греха. Гибридные существа, внедренные в искусство Босхом и сочетающие в себе элементы природы, — это способ проиллюстрировать зло. Даже вступление к *Ars poetica* Горация, осуждающее таких чудовищ, внесло свой вклад в рост этой тенденции — использовать и толковать гротескных существ как визуальное воплощение зла. Человека-дерево с телом, символизирующим «вместилище зла», можно интерпретировать по-разному, и мы можем только восхищаться виртуозностью рисунка.

Как и на рисунке «Слушающий лес и смотрящее поле», в «Человеке-дереве» продемонстрирован новый вид графического искусства.[166] О том, чтобы делать наброски перед тем, как переходить к основному этапу написания картины, во времена Босха не слышали. Как правило, даже Босх на поверхность картины сразу наносил рисунок углем или красками. То, что не нравилось, просто стирали, а Босх вообще не обращал на это внимание. Только отдельные образы дошли до нас как черновики, они использовались, чтобы показать заказчикам дорогих работ, как это будет в итоге выглядеть. Эти черновики были частью договоренности между художником и клиентом.

У нас есть все основания предполагать, что рисунок «Смерть скупца» (иллюстрация 38) — форма визуализации.[167] Рисунки на бумаге с обратной стороной с помощью темно-серых чернил с использованием светлых элементов, отвечают тенденциям в художественной композиции, популярным в дни Босха. Их стиль в значительной мере совпадает с черновиком картины с тем же сюжетом (иллюстрация 39), что видно невооруженным глазом.[168] На картине композиция более концентрированная: убрана левая стена, изображенная на рисунке на переднем плане, что позволяет сосредоточить внимание на связи распятия в окне наверху и Смерти, пришедшей за старым скупцом. Таким образом, не только сама композиция, но и выражение идеи, стоящей за ней, более удачны на самой картине. Поэтому не стоит рассматривать рисунок как копию картины.

Независимо от вопроса подлинности, который до сих пор открыт, очевидно, что рисунок служил иной цели относительно формы и композиции, представленным на маленьком наброске в Берлине (см. иллюстрацию 35). Тот способ, которым он

нарисован, композиционно связывает его с «Человеком-деревом» и другими рисунками, принадлежащими Босху, и занимает определенную позицию в искусстве того времени, невзирая на использованные мотивы. До сегодняшнего момента не обнаружено ни одного предшественника, использовавшего широкий, свободный стиль рисунков Босха, или кого-то, за кем бы он повторял. Его последователи рисовали монстров и гибридных чудищ, как на наброске в Берлине, но свободные штрихи и закругленные контуры, выполненные на скорую руку, очень четко выделяют этот рисунок на фоне работ подражателей и поклонников, которые больше концентрировались на зрительном упорядочивании его художественного языка. Поэтому отдельные элементы здесь выглядят так, как если бы они были помещены в результате кропотливой работы, но без пространственного воображения, как расположение бабочек в коллекции.

Несмотря на наброски в рисунке, в этом черновике можно четко вычленить основные черты гибридных чудищ Босха. В конце концов, в отличие от *disjecta membra* они призваны выполнять роль подробно описанных монстров на полях средневековых рукописей. Никто до Босха не изображал монстров так детально, создавая их такими правдоподобными, но в то же время абсолютно невероятными. Именно воображаемая жизнеспособность гротескных существ из Ада придает шарм и очарование изображенному миру и дарят мастеру прозвище «живописец дьявола».[169] Очаровывает и мир фантазий в других работах Босха, к примеру «Слушающий лес и смотрящее поле», «Человек-дерево», «Смерть скупца». В данном случае картины предназначались для покупателей, которые ценили непосредственно стиль художника. (Доказательством возросшей осведомленности в 1500-е годы служит то, что Альбрехт Дюрер добавил надпись на рисунок Рафаэля, сказав, что Рафаэль прислал ему рисунок, чтобы «продемонстрировать свой стиль»[170]). В тот период стали появляться первые художественные собрания, зарождался интерес к коллекционированию. Композиции рисунков Босха и некоторых его картин, например, «Сада земных наслаждений», были нацелены на коллекционеров, а после уже стали создаваться для знати и городской элиты.[171]

> Сюжеты, которые можно по-разному толковать, и свободная композиционная форма картины Босха были адресованы публике, чувствительной к художественным новинкам и изобретениям. В его дни люди

воспринимали послания, полученные не только из сюжетов картин, но также и из их деталей. Этому есть теоретическое обоснование: современная теория искусства базируется на риторике, определяющей схожесть формы и содержания, а не на их двойственности, так как последнее стало ассоциироваться с учением Канта о красоте. Для зрителя, применяющего правила стиля к картинам, их мотивная лексика не отличалась от художественной грамматики и синтаксиса, как выражения особенностей стиля и того, что ему свойственно. *Aptum* и *decorum* были первым требованием стиля. Самым главным было учесть все элементы и аспекты, важные для произведения искусства, и ту обстановку, в которой оно будет демонстрироваться, чтобы получилось гармоничное и изящное целое. Древняя теория риторики во времена Босха предоставила большое количество поводов для рассуждений относительно набора идей и концепций, концентрирующихся и на сюжетной линии, и на технических аспектах картины. Зарождавшийся интерес к тому, как создавались картины, однако, был не просто теорией, но имел практическую сторону. Обучение художественным техникам было неотъемлемой частью образования знати. Интерес к коллекционированию вырос одновременно с распространением новых идеалов культуры, что было навеяно литературой. Иероним Босх — один из тех художников, который отвечал запросам времени и создавал уникальные картины, которые заставляли думать. Это признавали и его современники.

Можно предположить, что чудовища Босха так часто повторялись, потому что они отражали страхи его современников.

Изображенный Босхом мир с образами, не соотносящимися друг с другом, и ожившими фантастическими персонажами, подобен мировосприятию, где мистические существа, например, антиподы или безголовые люди, служили доказательством безграничных фантазий Создателя. И во времена великих открытий, и в годы жизни Босха люди не отказывались верить в необыкновенных существ из бестиариев. На картах показано, что существа из сказочных стран, когда-то обнаруженных на земле, теперь появляются и на новых землях. Можно предположить, что чудовища Босха так часто повторялись потому, что они отражали страхи его современников. То, что такие создания существовали,

даже не обсуждалось, как и то, что в мире живет зло. Такие гротескные существа жили не только в книгах и на картинах, и мы, конечно, не можем списать обращение Босха к дьявольщине на дань моде.[172] В популярных изданиях того периода такие картинки полностью отсутствуют, кроме нескольких исключений, например гравюр Аларта дю Хамиля, художника из окружения Босха (иллюстрация 40).[173] Только в середине XVI века гротескные отсылки к дьявольщине стали массовым феноменом, считаясь крайне комичными и смешными.[174] Вот еще одна причина, по которой инновации Босха нельзя умалять до области теологии и моральных наставлений.

Во времена, когда искусство практически полностью зависело от заказов, он мог себе позволить творить, опираясь только на свои идеи, и рисовать, не задумываясь, для кого предназначались его работы.

Уникальность Босха — в его неиссякаемой фантазии. «Творчество для него — всегда изобретение», — писал в 1927 году Макс Фридлендер, описывая набор образов мастера как «прямое художественное выражение».[175] При этом нельзя недооценивать то финансовое положение, в котором он находился. Во времена, когда искусство практически полностью зависело от заказов, он мог себе позволить творить, опираясь только на свои идеи, и рисовать, не задумываясь, для кого предназначались его работы. Количество картин, созданных благодаря этому, все равно не объясняет феноменальное распространение произведений Босха. То, что он очень быстро стал знаменит, и что за его картинами охотились, даже когда он был жив, — доказательство того, что его работы ценили и им восхищались. Уникальные композиции его рисунков вызывали восторг (см. иллюстрации 34, 37); и даже если эти рисунки делались не на заказ, они очень скоро находили своего покупателя. Это подтверждается и фактом, что работы выдержали испытание временем и выжили. Инновационные и оригинальные работы Босха очень скоро стали появляться в коллекциях знати и преуспевающих людей зарождающихся городов Голландии, стремившихся к идеалам аристократической жизни. Именно благодаря обществу графические работы художника стали так быстро распространяться. После 1500 года, в частности, мир европейских королевских дворов стал резонатором работ Босха.

Глава седьмая
«Семь смертных грехов» и «Страшный суд»

«Несколько лет назад существовал художественный стиль под названием *Grillo*'», писал в 1560 году Фелипе де Гевара. «За него», — продолжает он, «мы благодарим Иеронима Босха, или Боско, как мы его называем».[176] Термин уходит своими корнями к Плинию Старшему, который также писал об искусстве и художниках в томе 35 своей «Естественной истории», вышедшей в 77 году нашей эры. В своем описании художников, изображавших *minoris picturae* — маленькие картины или простые сюжеты — Плиний упоминает Антифила, который нарисовал мужчину со странной внешностью по имени Грилло, «поэтому картины в подобном стиле обычно известны под названием *Grylli*».[177] Гевара не устает говорить, что Босх «рисовал странные образы, но делал так исключительно потому, что хотел изобразить сцены из Ада, а для этого необходимо изобразить дьявола и поместить его в необычную обстановку».[178] Искусство Босха заключает в себе намного больше, чем просто монстров и химер: «Он непременно уделял большое внимание правилам приличия и всегда очень прилежно оставался в рамках естественности; все остальные художники и те, кто внимательно рассматривали работы Босха, понимали это».[179] После этого Гевара ссылается на типичный пример творчества Босха, но не на картину, а на «стол, которым владела Ее Величество» (иллюстрация 41).[180] Не сохранилось никаких записей, как эта работа 1505–1510 годов попала в коллекцию Филиппа II. Однако известно, что «крышка стола с изображением семи смертных грехов» была привезена в Эскориал по приказу короля в 1574 году. Статья в каталоге очень подробно описывает изображение. В ней говорится, что на столе изображен предмет «в круге, а в центре Иисус Христос, в четырех углах крышки еще четыре круга, где нарисовано следующее: в первом — Смерть, в остальных — Страшный суд, Ад и Рай».[181] Картинки с человеческими грехами расположены по кругу, образуя глаз Бога, в зрачке которого Христос демонстрирует свои раны.[182] Вокруг зрачка написаны слова «cave cave deus videt» — «Осторожно, осторожно, Господь следит за тобой». То, что видит Господь, отражено во внешнем круге глаза. Это семь грехов, в которых виновно человечество: зависть, гнев, гордыня, похоть, лень, чревоугодие и алчность. Последний грех изображен с

помощью продажного судьи, берущего взятки у обеих сторон. На следующей картинке завистники показывают друг на друга пальцем, дальше — пьяные гуляки нападают друг на друга. Дьявол держит зеркало перед нескромной женщиной, то же художник делает и с похотливыми придворными, дав им в товарищи глупца, которого бьют по обнаженным ягодицам. Ленивец отказывается исполнять свои духовные обязанности, а чревоугодник неохотно дает глоток воды из кувшина томимому жаждой. Латинское название семи смертных грехов подписано под каждой картинкой. Слова на белых лентах сверху и снизу, отражающиеся в глазу Господа, звучат как воззвание: «Ибо они народ, потерявший рассудок, и нет в них смысла» — гласит верхняя лента, а нижняя — «О, если бы они рассудили, подумали о сем, уразумели, что с ними будет!» (Второзаконие 32:28–9).

Этот сюжет даже без предупреждающих надписей не оставляет шансов на сомнения. Грешное человечество, обидев Христа своим поведением, было любимой темой проповедей и религиозной литературы христианского мира тех дней. Если верить Дионисию Картузианцу, ни одна группа в обществе не была освобождена от обязанности поклоняться Богу. Короли и принцы больше не выполняли свои священные обязанности, как это делало духовенство: «Даже Папа Римский, его курия и все классы общества — и верхние, и нижние» — грешны. Дионисий обращал внимание на Семь смертных грехов и Четыре последние вещи, изображая подробную картину ожидания наказания.[183] Образы Босха олицетворяют грешное человечество, которому Господь угрожает огнями Ада. Их поведение контрастирует с Мужем скорбей, чья Страсть забыта на фоне происходящего. То же касается и «Страшного суда», еще одной небольшой картины круглой формы, изображающей греховный мир. В овале зло сталкивается с Адом. За каждый грех следует свое наказание, мастер изобразил их: похотливый оказывается в постели с жабами, злого избивают, а тому, кто провел жизнь в чревоугодии, подают скользких змей. В образе Ада у Босха действует правило взаимности: как в законе наказание должно соответствовать преступлению, так и муки ада соотносятся с каждым грехом. Во всей религиозной литературе бытует мнение, что все должны в должной мере страдать за свои грехи.[184]

Крышка стола с «Семью смертными грехами» висела в Эскориале с 1574 года. Сигуэнса увидел ее в 1605 году: в комнате Его величества, где стоял книжный шкаф как у монахов, был еще один невероятный экспонат. В центре художник поместил Спасителя, окруженного светом и славой, вокруг Него — семь кругов с изображением Семи смертных грехов (иллюстрация 41),

здесь все существа, грехи которых он искупил, обижают Его, не осознавая, что он за ними наблюдает и все видит.[185]

Сигуэнса описывает крышку стола как «зеркало, в котором отражается правда христианства, так что мы все можем увидеть самих себя», а о картинах Босха он отзывается как о «книгах великой мудрости и художественной ценности».[186] Неудивительно, что только эту единственную работу так высоко и так быстро оценил Гевара, даже несмотря на то, что он был знаком со многими работами Босха и даже владел шестью из них. Он называет эту работу «восхитительной в своей целостности».[187] Он был впечатлен образом зависти. На самом деле, Босх превратил традиционную иконографию в уличные сцены. Собака с двумя костями следит за другой костью в руках у мужчины, с завистью смотрящего на знатного человека с соколом, рядом с которым прислуга несет набитую сумку. Социальные различия, показанные с помощью одежды, не позволяют установить контакт между молодым человеком и девушкой в доме, они обмениваются гвоздиками, традиционным символом клятвенных обещаний, через решетку окна. «Аллегория зависти, — писал Гевара, — по-моему, настолько прекрасна и остроумна, а ее суть так великолепно выражена, что она могла бы посоперничать с работами Аристида, изобретателя картин, которые греки называли Этика».[188] Здесь он делает отсылку, которую его образованные читатели несомненно поймут — это относится к Плинию Старшему, который в своем труде «Естественная история» указывает нам не только на то, что Аристид был первым, описавшим омут человеческой души и бури эмоций, но и на то, что цены на его картины были настолько же высоки, как и на картины Босха во времена Гевары.[189]

Предполагается, что крышка стола с «Семью смертными грехами» появилась в качестве украшения в доме знатного человека или богатого коллекционера. На довольно раннем этапе раскрашенная крышка стала картиной, такое нередко происходило и с другими предметами мебели. Сохранившиеся образцы, преимущественно украшенные гербами, доказывают, что расписанные столы были ценными предметами мебели в коллекциях при дворе. Такие столы можно было найти и в домах аристократов, где задавали тон жизненный уклад и атрибутика знати. Это можно проследить по сохранившимся голландским наследственным реестрам. В этих реестрах также упоминаются различные версии крышек стола Босха. Одной, например, владел Николас Йонгелинк из Антверпена до 1565 года.[190] У Филиппа II он взял в аренду три самых доходных таможенных поста в Брабанте и заработал состояние банковским делом и

страхованием, что позволило ему приобрести недвижимость и титул, таким образом он был зачислен в число знати. «Картина Иеронима Босха с Семью смертными грехами» также обнаружена в описи имущества Маргареты Бог в 1574 году, которая тоже принадлежала к высшим слоям общества Антверпена. Она была вдовой хозяина монетного двора в Брабанте Йориса Везелара.[191] Он не только был главой монетного двора Антверпена, но и продавцом предметов роскоши. С 1528 года он поставлял ювелирные украшения, золотые артефакты, роскошную мебель и гобелены во двор французских королей. Даже во времена Босха «Семь смертных грехов» изображались на гобеленах.[192]

Различные источники документальных свидетельств «Семи смертных грехов» Босха вряд ли все относятся к одной-единственной картине, поэтому есть сомнения, принадлежит ли хранящийся в Мадриде экспонат руке Босха. На самом деле, разница между видимой частью картины и черновыми линиями, просвечивающими из-под слоя краски во многих местах, позволяет предполагать, что это все-таки оригинал. Не вызывает споров, что некоторые элементы, в частности круги с изображением Четырех последних вещей, выполнены менее профессионально.[193] Предполагается, что крышка стола — одна из самых ранних работ Босха. Это объясняет некоторые устаревшие элементы в одежде на картине, однако большинство критиков теперь признают, что для работы привлекались помощники, это еще раз говорит о том, что это — изображение одно из самых первых. Также есть признаки того, что и над другими картинами Босха работало несколько мастеров, которые, несомненно, внесли свой авторский вклад в композицию, идею и общий вид законченной работы. Концентрируясь исключительно на художнике, искусствоведы толковали эсхатологическое послание картины на столе как схематичное изображение мировоззрения Босха. Несомненно, стоит сказать о том, что художник посредством картины делился своими идеями относительно личности и общей судьбы человечества, но важно также помнить об аристократической аудитории этих работ и о том, что существовал триптих «Страшный суд», заказанный Филиппом Красивым у Босха в 1504 году. «Огромная картина высотой 9 футов и шириной 11», которую Филипп брал «для своего удовольствия», должна была изображать «Суд Божий над раем и адом».[194] Эта картина, стоившая 36 гульденов, была более 2,5 м высотой и более 3 м шириной, что было намного больше, чем триптих на ту же тему, выставленный в Вене (иллюстрация 42).[195] К сожалению, фигура донатора, которая в то время была нарисована слева внизу на центральной части,

больше не видна, невооруженным глазом под слоем краски можно рассмотреть только его накидку и подпись под картинкой.[196] Похоже, здесь мы имеем дело с отдельным представителем знати. Так как Филипп женился после 1496 года, есть сомнения относительно общепринятой даты дошедшей до нас работы и о том, что она совпадала с датой, указанной в записях. К сожалению, нет никакой подсказки в виде щита с гербом, щиты у ног фигур святых пустые (см. иллюстрацию 21). Также считается, что существовала связь между заказом Филиппа и триптихом в Вене, это предположение основано на визуальном сходстве между Филиппом Красивым и святым на правой створке.[197] Написал ли Босх скрытый портрет? Возможное объяснение неоспоримой схожести можно найти в том, что художники официальных портретов Филиппа старались применить к нему черты лица Святого Бавона, и Босх сделал то же самое. Однако, даже если кто-то и сомневается относительно этого и не принимает во внимание то, что заказ Филиппа теперь расположен в Вене, святые на внешних сторонах панелей, написанные в технике гризайль, тем не менее, являются подтверждением того, что заказ был сделан представителем знати Фландрии или дома Габсбургов. Святой Иаков, изображенный на внешней части левой створки, почитался в качестве святого патрона Испании и представлял испанскую ветвь дома Габсбургов. Святой справа (возможно, Святой Бавон) представлял голландские корни. К тому же Бавон был святым-покровителем города Гента, где 24 февраля 1500 года родился будущий император, сын и наследник Филиппа — Карл. Однако такие ссылки все равно не достаточно точные, потому что, например, святой с соколом может также быть и Ипполитом Римским.[198]

Что касается даты создания триптиха из Вены, то очень долго ее связывали с датой заказа от 1505 года. Однако по сравнению с триптихом «Поклонение волхвов», написанным раньше 1497 года (см. иллюстрацию 13), разумнее было бы предположить, что Венский триптих написан еще раньше. Результаты дендрохронологической экспертизы тоже заставляют думать о более ранней дате картины.[199] Что касается «Семи смертных грехов», различия между законченной работой и проглядывающими черновыми штрихами подтверждают, что перед нами оригинальная работа, а не копия или набросок.[200] Широкие штрихи на черновике можно увидеть и в других работах Босха, например, при изображении Святого Иоанна Крестителя или Иоанна Богослова (см. иллюстрации 6, 7) и Святого Христофора в Роттердаме (см. иллюстрацию 22). Также может быть верно и то, что картину писали несколько мастеров.

Внутренняя часть левого крыла, например, написана намного толще, чем остальные части картины. Этот феномен можно наблюдать и в другом триптихе Босха, над которым, как предполагается, также работало несколько помощников. Но иконография все равно была разработана Иеронимом Босхом, учитывая договоренности с заказчиком, принимавшим во внимание размеры картины.

Пока остается открытым вопрос о дате и принадлежности картины, но нет сомнений относительно темы, на которой сосредоточился художник: конец света, как это предречено в Библии — Страшный суд (см. иллюстрацию 42). «Когда же приидет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, — говорится в Евангелие от Матфея, — и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую» (Евангелие от Матфея 25:31–3). Эта отсылка к Библии стала основой сюжета картины. Ад расположен слева от Судьи мира, то есть справа для зрителя. Соответственно, левая сторона картины предоставлена Небесам, что справа от Христа. Такая композиция повторяется на многих картинах со Страшным судом, и версия Босха тоже придерживается этого правила. Однако на месте мирской гармонии, где судят пробужденных мертвых перед тем, как отправить их на небеса или в ад, Босх представляет нам панораму библейского повествования с момента сотворения мира и до конца света. Изображение начинается на левой створке с момента создания Евы в начале, первородного греха в середине и изгнания из рая на заднем плане. На заднем плане показано, как в виде змея-искусителя в мир пришло зло, и изображено падение мятежных ангелов, о котором говорится в Библии. С помощью архангела Михаила, одетого в золотые одежды, Бог-отец выгоняет их из царства небесного. Отсюда начинается история жизни человечества и его хождения по мукам. Как и было предсказано, после грехопадения человечества и изгнания его из рая, хлеб будет добываться в поте лица, а женщины будут рожать в муках, жизнь на земле станет беспрерывной чередой страданий. На центральной части, где на других триптихах Страшного суда изображено Воскрешение мертвых, на картине Босха показана жуткая вселенская катастрофа, переходящая и на правую створку. На триптихе Босха в Вене спасение изображено только с краю (иллюстрация 43). В общей сложности пять душ, едва заметные в левом верхнем углу центральной части триптиха, отправляются на небеса. Тот факт, однако, что человечество может обрести спасение через Господа даже в самых нижних слоях ада,

проиллюстрирован ангелом слева, который ведет одну душу в горы, невзирая на похожего на жабу монстра, который уже направил на них свой арбалет.

Эта крайне неутешительная версия библейского повествования указывает на пессимистическое отношение художника. Тем не менее, его картина — это отражение широко распространенных теологических взглядов: они включают в себя доктрину Святого Августина о предопределении и священные писания с моральными учениями, которые во времена Босха распространялись в печатных изданиях. Литература средневековой Голландии полна описаний вечного огня, ада и ожидающих грешников наказаний. Они обычно основаны на библейских рассказах о подземных огненных печах, зияющих безднах, полных серы (Откровение Иоанна Богослова 9:2 и 20:10). Помимо теологических трактатов, существует большое количество популярных трудов на эту тему. Точные описание ужасов ада и грехов можно, например, найти у Яна ван Рейсбрука и Дионисия Картузианца, а также в известной *Visio Tnugdali*, или «Видении Тнугдала»,[201] где описываются путешествия рыцаря во сне по чистилищу и аду. В ней описаны не все семь смертных грехов, но большинство из них, а также рассказано о последующих наказаниях.[202] Рейсбрук отказывается описывать наказание за нарушение супружеской верности и даже привести пример этого: «я не буду этого делать, так как это неприлично», — пишет он.[203] Босх не отказывается изображать на центральной части знакомых обнаженных людей из «Семи смертных грехов», которые делят свои постели с монстрами. Используя все доступные стилистические средства, не всегда утонченные, Босх предлагает зрителю пройтись по созданной им панораме вины и ее искупления. Но не только теологические проблемы затрагивает художник — в его работах множество сцен и сюжетов, что могло бы заворожить придворное сообщество. Но это не значит, что, помимо развлекательного предназначения, они не преподавали никакие религиозные уроки.

> Рассматривая творчество Босха со стилистической точки зрения, Гевара сравнивает его с Аристидом, художником классической эпохи, который изображает эмоции так, чтобы привлечь к себе зрителя. Теория искусства, основанная на законах риторики, была связана с выражением эмоций посредством картин, и рассматривала, возможно ли с помощью визуальных образов достичь того же эффекта, что и посредством речи. Ранее Фома Аквинский предъявил требование,

чтобы картины с христианским сюжетом не только обучали людей, но и вносили свой вклад в «разжигание религиозной страсти».[204] В частности, признавалось, что картины с изображением зла оказывали на зрителя глубокое влияние, даже на тех, кто был не знаком с благодатью Божьей. Боязнь зла, изображенного на картинах, могла в них разбудить спящее желание добра, поэтому уродство дьявола нельзя было изображать так подробно. Столкновение эмоций для достижения подобного эффекта основано на модели классической риторики и сродни всеобщей цели средневековой христианской этики, которая была призвана вызвать отвращение ко злу и восхищение и желание творить добро. По старой религиозной традиции картины признавались проводником веры к Господу. Как писал Гийом Дюран в своей работе «*Rationale divinorum officiorum*», дух развивается намного лучше путем просмотра картины, а не через прочтение текстов.[205] Общепризнано, что при написании картин можно столкнуться с определенными препятствиями, так как существовали наиболее возвышенные религиозные чувства, которые было сложно изобразить. Что было позволено в изображении ада, было невозможно в изображении небес, согласно теории искусства.[206] Это объясняет отсутствие деталей при описании радостей на небесах. Взамен художественных деталей, зрителям предлагалось использовать свое воображение для воссоздания образа рая, что вело к особому религиозному опыту и духовному просветлению. В риторике действовало правило, что что-то, не существующее в реальности, может быть доступно воображению благодаря прямолинейности, четкому изображению и неограниченным способностям фантазии. Таким образом, теория риторики шла рука об руку с теологической идеей, что мир, управляемый Господом, невозможно описать.

Как бы ни были фантастичны его образы ада, изображая рай, Босх ограничивался картинкой божественного света, исходящего от Господа. На картине в Венеции образ вечной надежды на искупление выполнен в достаточно современном стиле (иллюстрации 44–47).[207] Он соответствует иконографическим правилам изображения тем вечных страданий и спасения. Изначальная связь между четырьмя картинами не понятна, но

общий смысл не вызывает сомнений. Падение проклятых и ад изображены вместе с земным раем. Последнее, в частности, привело к спекуляциям, которые можно развеять, приписывая различные значения картине в соответствии с доктриной четырех значений текстов. В буквальном смысле картина означает точное историческое место, которое часто обозначали на картах XVII века. Аллегорически это может быть рай. В то же время пейзаж с фонтаном, похожий на сад, может относиться к Марии, матери Господа.[208] Сад можно даже рассматривать как аллегорию церкви. Фигурально сюжет может иметь отношение к душе верующего, анагогически — к божьему царству, изображенному как тоннель из света. Для зрителя того времени это были намеки на возможные толкования, возникшие из-за большого количества сюжетов у Босха. Даже современного зрителя такое отношение художника к сюжетам пленяет, что заметно в многочисленных трудах о Босхе. В любом случае мы можем быть уверенными, что коллекционеры того времени ценили Босха не только как моралиста. Известный собиратель картин Босха, епископ Доменико Гримани в равной степени был впечатлен необыкновенным способом написания картин и визуальным повествованием. В 1521 году, согласно Маркантониу Микьелу, во дворце висела «картина преисподней с большим количеством монстров» с названием «Сны» (Sogni) и еще одна картина Босха, изображающая Иоанна и кита.[209] Епископ Гримани был амбициозным коллекционером и любителем голландской живописи, которую все больше и больше ценили, даже при итальянских дворах. Он также был представителем той аристократической элиты Европы, которая восхищалась эсхатологическими картинами Босха. Картины в Венеции потеряли свой оригинальный контекст, а что случилось с центральной частью, где, возможно, было изображение Страшного суда, до сих пор не известно. Повреждение или потеря оригинальных работ были не редкими в то время.

Глава восьмая
«Воз сена» и «Сад земных наслаждений»

Всего из нескольких дошедших до нас источников становится понятно, как непрост оказался путь работ Босха. Как правило, это какие-то комментарии в письмах, каталогах и реестрах, в которых описаны трагические потери во время транспортировки. Например, Менсия де Мендоса, вдова Генриха III, графа Нассау-Бреды, писала своему фламандскому посланнику Арнао дель Плано в 1539 году. По ее поручению он приобрел картину Иеронима Босха «Воз сена» и отправил ей счет. Однако, к сожалению, работа потерялась, поэтому она попросила его найти что-нибудь взамен.[210] Выясняется, что изначально заказанная картина так и не прибыла в Испанию, больше из переписки не получается что-либо выяснить. Сейчас известно о существовании двух версий картины (иллюстрация 48), одна из которых была продана в 1570 году вдовой Фелипе де Гевара Филиппу II.[211] Версия, представленная в Эскориале, по результатам дендрохронологической экспертизы, датируется более ранним периодом, чем 1496 год, а вторая, находящаяся теперь в Прадо, — вероятно была создана не раньше 1508 года. Первая упомянутая здесь версия выполнена более тщательно, персонажи Босха, обычно напоминающие силуэты, дополнены деталями и складками на одежде, что было чуждо его стилю. Вопрос, являлся ли Босх автором более поздней работы, никогда не ставился всерьез. Но и версия в Прадо также может не принадлежать его кисти: персонажи и формы выполнены в не свойственном Босху стиле. И речь идет не только о видимых мазках, выполненных с использованием густого слоя краски, отчего поверхность картины выглядит грубо, но и об очертаниях предметов и фигур, похожих на пятна. К тому же на заднем плане художник оставил пустые пространства для фигур, которые должны были здесь появиться во время второго этапа работы. Таким образом, эта версия «Воза сена», как и изображение Страшного суда в Брюгге, может принадлежать руке одного из учеников Босха — которого и восхвалял Гевара. Многие считали, что этот ученик — Гилис Панхедел, уроженец Брюсселя, также известный как Гилис ван ден Бош.[212] В соответствии с бухгалтерскими книгами Братства Богоматери, он единственный, кто расписывал внутренние стороны боковых панелей алтаря в часовне Братства, внешние же

расписывал Иероним Босх. Даже если данное предположение и невозможно доказать, мазки «Воза сена» также очень похожи на те, что в картине, изображенной поверх Святого Иоанна в Мадриде (см. иллюстрацию 6). Это доказывает, что Босх и его самый преданный подражатель вместе работали над одной и той же картиной.[213]

Несмотря на отсутствие подписи, нет сомнений, что «Воз сена» — это работа Босха. Она содержит сюжеты греха и искупления. Это видно на ярко расписанных внешних частях створок триптиха (иллюстрация 49). На фоне открытого пейзажа, на котором изображены кража, смерть и другие поступки, совершаемые без оглядки на Господа, можно различить мужчину с корзиной на спине, вероятно, путника, который пытается отмахнуться от собаки. Среди историков искусства велись дискуссии, рассматривать ли этого периодически изображаемого персонажа в положительном или отрицательном ключе. В дни Босха его странствия по миру ассоциировали с популярным изображением Паломничества жизни, где человек изображался как странник (*homo viator*) в путешествии длиною в жизнь. Но ассоциировал ли зритель этого человека с вечно презираемыми путниками? В отличие от городских попрошаек, у них не было официально закрепленного законом статуса. Защищенные исключительно христианской заповедью «возлюби ближнего своего», они были зависимы от капризов властей, как человек, обремененный первородным грехом, был защищен в путешествии по жизни и греховному миру лишь только Божьей благодатью.

Босх также разместил эту фигуру на внешних сторонах створок другого алтаря, от которого остались только фрагменты (иллюстрация 50).[214] Персонаж Босха на центральной части «Воза сена» прямо не олицетворяет чью-то жизнь или судьбу. Помимо изображения тяжело груженой тележки, внутренняя часть триптиха демонстрирует сцену, знакомую нам по «Страшному суду» в Вене (см. иллюстрацию 42). И, как и Страшный суд, «Воз сена» тоже следует читать слева направо.[215] Начиная с грехопадения человека, Босх изображает историю человечества постепенно, шаг за шагом, и заканчивает проклятием людей как никчемных существ, встретивших свой конец в аду. «Воз сена» тоже начинается с потерянного рая — рая, который был принесен в жертву греховности человечества.[216] В центральной части грех, например алчность, изображен с помощью панорамы всех его вероятных форм и обличий. Все слои общества собраны вокруг стога сена, который превращается в символ всего земного, и изображены в виде поступков. Даже представители духовной и священной власти, папа римский, присоединились к этому

адскому действу. Сидя на лошадях, они идут в процессии порока, неумолимо следующей в ад. Колонна из телег, которые тянут монстры, уже здесь. Никто не обращает внимание на Мужа скорбей, появившегося в облаках, который в отчаянии воздел руки к небесам.

Тот факт, что картина воспринималась современниками Босха именно так, подтверждает текст Амбросио де Моралеса, опубликованный в 1585 году во времена юности автора.[217] Предполагается, что он познакомился с работой, когда был гувернером сына Фелипе де Гевара в 1544–1545 годах.[218] Он описал «Воз сена» как литературный пример в стиле классического труда Кебета, «но только человечество здесь изображено с большим сарказмом и откровеннее».[219] То, что триптих Босха надо читать слева направо, так же понятно Моралесу, как и его моральное послание: «На картине он нам показывает панораму наших убогих жизней и великое волшебство, которое мы ищем в земной суете».[220] «С помощью изящных черт и мастерского исполнения» Босх изображал фигуры, которые потом с любовью описывает Моралес и дает им толкование на несколько страниц.[221] Он высоко ценил манеру написания картины и то, как соблюдались все правила риторики: это дает нам представление о том, как общество того времени, специалисты и образованные люди, относились к инновациям Босха.

Другая картина, тоже тщательно изученная образованным придворным обществом, — самая известная работа Босха (см. иллюстрацию 4). Исследователи никогда не сталкивались с такими трудностями при толковании других работ Босха, да и работ других мастеров во всей истории искусства Европы, как при толковании «Сада земных наслаждений». Это вводящее в заблуждение название стало широко употребляться в конце XIX века, так как не сохранилось письменных упоминаний о других названиях.[222] Дендрохронология датирует эту картину годами позже 1460–1465, но едва ли кто-либо считает, что «Сад земных наслаждений» — самая ранняя работа Иеронима Босха, написанная им в возрасте примерно пятнадцати лет.[223] Самая великая из дошедших до нас работ мастера должна быть датирована годом позже 1500.[224] Это подтверждается тем, что его самый известный триптих оказался во дворце Генриха III, графа Нассау-Бреды, в Брюсселе в 1517 году, всего через год после смерти Босха.[225] Он мог унаследовать ее в 1504 году от своего дяди Энгельберта II вместе с дворцом в Брюсселе. Генрих, тесно связанный со двором Филиппа Красивого, мог приобрести ее и сам — он был одним из самых известных покровителей и

ценителей искусства тех времен. Огромные деньги и усилия тратились на самое дорогостоящее убранство его резиденции в Брюсселе, которая вместе с примыкающим парком и клетками для животных стала местом притяжения иностранных путешественников. В 1521 году Альбрехт Дюрер говорил, что дворец «превосходно построен и великолепно украшен».[226] Там ему продемонстрировали «все сокровища, метеорит и огромную кровать, на которой могут поместиться пятьдесят человек».[227] Он ничего не говорил о «Саде земных наслаждений» Босха, возможно потому, что путешественника пустили не во все комнаты дворца. Антонио де Беатис, секретарь кардинала Луиджи Арагонского, сопровождавший его во время путешествия по Германии, Голландии, Франции и Италии, посетил дворец 30 июля 1517 года. Через несколько месяцев он все еще вспоминал увиденные там картины. Помимо правдоподобно написанных обнаженных фигур на картинах Яна Госсарта «Геркулес и Деянира» и «Суд Париса», на которых изображены три богини, он там увидел несколько работ на экстравагантные темы, где изображаются похожие на моря, небо, леса, сельскую местность пейзажи вместе с фигурами, появляющимися из ракушек мидий, или испражняющимися журавлями. Там же были изображены мужчины и женщины, белые и черные, в разных позах и с разными эмоциями, птицы, разные виды животных, и все это настолько натурально, настолько фантастически, что невозможно объяснить это тому, кто этого не видел.[228]

Путешествующий секретарь восхищается картинами и их любопытным замыслом, не пытаясь их описать или истолковать. Тем не менее, ясно, что короткое описание относится ни к чему иному, как картине Босха «Сад земных наслаждений», которая после смерти Генриха III и его сына перешла в собственность его племянника Вильгельма Оранского. Дальше работу изъял герцог Альба.[229] Из владений сына герцога она перешла в руки Филиппа II в 1591 году, и через два года о ней говорилось в каталоге как о «картине переменчивости мира».[230] В 1605 году Хосе де Сигуенса назвал ее «el quadro del madrono» — «картина с клубничной рассадой».[231] Эта красная ягода в центре картины, вкус которой не соответствует ее великолепному виду, — то, что он увидел как послание — не прельщаться красивой внешностью.

На внешних сторонах створок изображен мир на третий день его творения, как это описано в Библии (иллюстрация 51): «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог тьму, подобно тому, как небеса, вода и твердь были созданы». После, согласно Книге Бытия, он создал растительность — «зелень, траву, сеющую семя по роду её, и

дерево, приносящее плод, в котором семя его по роду его» (Книга Бытия 1:11–13). То, что ангелы уже пали, привнеся в мир зло, проиллюстрировано неземными растениями, заполняющими все пространство. Наверху картины цитируется десятый стих Псалма 33, который обычно относится к заповедям о Творении, повторяющийся в Книге Бытия: «Ipse dicit et facta sunt, Ipse mandavit et creata sunt» — «ибо Он сказал — и сделалось; Он повелел — и явилось». Эта фраза подкреплена фигурой господа Бога слева наверху, рядом с надписью. Такой образ широко использовался и, с точки зрения символических общих моментов, располагался на том же уровне, что и цитаты из Псалтири. В отличие от стандартного изображения Господа Всемогущего и детального изображения земной поверхности, Босх передает идею противоположности духа и материального мира посредством картины.

Босх изображает обнаженные тела плоско, в двухмерном виде, таким образом тощие, хрупкие силуэты человеческих существ никак не ассоциируются с плотью — хотя это не делает их поведение менее греховным.

Внутренняя сторона впечатляющего триптиха стала вызовом для современных толкователей. Как и в случае с «Возом сена», центральная часть вызвала множество споров, несмотря на договоренность относительно изображенных деталей. В трудах по истории искусства такие изображения часто описывались с помощью немецкого термина *Wimmelbild*, который можно интерпретировать как «сцена кавардака», подходящее понятие для практически неподдающегося описанию скоплению образов и событий (иллюстрация 52). Группы обнаженных мужчин и женщин четко отделены на разных частях картины — кто-то спереди, кто-то в центре и кто-то сзади (см. иллюстрацию 10). Они все неопределенного возраста. Здесь нет детей или пожилых людей, хотя есть темнокожие люди, а некоторые даже покрыты пушистой шерстью. Объединенные в группы, они выглядят как пришельцы, в особенности в сравнении с неестественным размером растений и животных. Они жадно поглощают ягоду, они кормят кого-то, или же кто-то кормит их. У многих на голове или в руках рыба. Многие женщины и мужчины нежно друг друга трогают — одна пара сидит в пузыре, другая торчит из ракушки. Один мужчина поднял цветок, чтобы ударить им по обнаженным ягодицам с торчащим из них букетом другого человека. Изображенное здесь граничит где-то между эротическими иносказаниями и явной сексуальностью. Визуальный язык Босха,

однако, не имеет ничего общего с порнографией. Все благодаря тому, что Босх изображает обнаженные тела плоско, в двухмерном виде, таким образом тощие, хрупкие силуэты человеческих существ никак не ассоциируются с плотью — хотя это не делает их поведение менее греховным.

Если бы центральная часть потерялась, то никто бы и не сомневался, что на ее месте должна была бы быть картина Страшного суда. Еще больше вызывает удивление, что искусствоведы проводили так много времени, дискутируя, толковать ли центральное изображение в положительном или отрицательном ключе, показан ли на ней невинный рай или наихудшие пороки человечества.[232] Причина этого в том, что грехопадение человека не четко изображено на левой створке, в отличие от других картин Босха на эту тему (см. иллюстрации 42, 48). Основываясь на этом наблюдении, многие ученые рассматривают центральную часть, руководствуясь вопросом «А что, если?» — каков был бы мир, если бы Адам и Ева не согрешили. Босх, однако, не изображает идиллическую ситуацию. Это далеко от изображения Эдема на левой створке, где мастер показывает уже знакомое по другим его работам зло. Простые рептилии демонстрируют присутствие зла так же, как и кот на переднем плане, который ловит мышь (см. иллюстрацию 36). Первые люди не избегут своей участи, по мнению Святого Августина и многих средневековых теологов, которые считали, что грехопадение происходит именно в тот момент, который впоследствии изобразил Босх: когда Адам отворачивается от Господа и поворачивается к женщине, которая ему дана в качестве физического партнера. Именно поворот к физическому определил дальнейшее библейское сказание. Все детали картины нужно рассматривать по правилам теологии, даже идиллическую картину на центральной панели.

Дионисий Картузианец был одним из первых, кто указал на ошибочное представление, что зло уродливо по одной простой причине — «в мире нет более омерзительной клоаки, чем нераскаявшийся грешник или порочный человек, но с очень приятной внешностью».[233] Если согласиться с тем, что зло может быть и в красивом человеке, то сразу же можно найти предупреждающие знаки Босха на центральной панели (иллюстрация 53). Дело в том, что этот перевернутый вверх ногами мир детально показан в разных сюжетах: например, стоящий на голове человек, изображаемый Босхом и на других картинах. Также это видно из того, как составлена композиция. Центральная панель не может быть утопией, так как изображенное, не считая развлекательных особенностей, спорит с

ежедневными моральными размышлениями и этикой социальных сословий. Та же дворцовая аудитория, которая воспринимала три части «Воза сена» как визуальное воплощение связи времен, рассматривала центральную часть как аллегорию порочности и морального падения мира.

Эта серия сцен является постановкой великой драмы библейской истории, первый акт которой начинается с Зарождения, а финальный — в Преисподней. Как и в другом великом триптихе, Босх изображает глупое человечество, забывшее все, что завещал Господь. Уже с заднего плана на створке с изображением Рая и падением Сатаны — моментом, когда зло появилось в мире, — становится понятно, что события на центральной панели нельзя толковать в позитивном ключе. Это же доказывают композиционные решения. Таким образом, размер человеческих фигур становится все меньше слева направо. Нет сомнений относительно того, что изображено на правой створке. Ученые соглашаются: то, что мы видим, — самое впечатляющее изображение ада во всей истории западной живописи. Темно-коричневый фон иллюстрирует всепоглощающий хаос дьявольских существ, где насильственно удерживаются отдельные персонажи и группы. Возьмем, к примеру, неестественно огромные музыкальные инструменты, синего монстра с птичьей головой, испражняющегося в прозрачный ночной горшок, и Человека-дерево, известного из других рисунков (см. иллюстрацию 37). В то время, как ад в центре картины — там, где нож прорывается между ушей, — выглядит ледяным и замерзшим, дома, едва различимые вдалеке, в огне. Гевара при разглядывании «Семи смертных грехов» сделал вывод, что Босх изображал странные вещи, «потому что хотел написать сцены Ада, а для этого было нужно рисовать дьяволов и представлять их в странных композициях».[234] Это описание, которое на первый взгляд кажется правдоподобным, при ближайшем рассмотрении, однако, оказывается несоответствующим действительности; все изображенное Босхом не кажется необычным (см. иллюстрацию 2). Не только горящий пейзаж, освещенный огнями костров, изображен реалистично, но и музыкальные инструменты, и кухонная утварь, используемые в качестве инструментов пыток, детально прорисованы. Ад превращается в перевернутый вверх дном мир, заяц тащит человека, насаженного на шест охотника, яйцо разбивается о человека. Где-то едят людей, либо порезанных на кусочки, либо кинутых на колеса или же приговоренных к смерти через обезглавливание саблей.

Наказания в аду едва ли отличались от обычных земных наказаний, существовавших во времена Босха. Когда внимательно рассматриваешь детали, становится понятно, что в видении Босхом ада впечатляет то, что это не результат встречи с неизведанным. Наоборот, большинство из увиденного на картине знакомо, но смотрится необыкновенно благодаря изменениям в размерах. Изображаемые действия напоминают земные, однако их совершают не сами люди, а они совершаются над людьми. Ад находится над всем необъяснимым по той причине, что все это схоже с повседневным существованием. Термин «жуткий», как дает его определение Фрейд в своем знаменитом эссе 1919 года, не кажется новым или странным, но чем-то невероятно знакомым, «которое стало чуждым в результате давления».[235] Многое из показанного Босхом родом из ежедневных человеческих бед и страданий, например от огня и сабли. Кто не знает, как болят порезы и ожоги? Картины Босха и его последователей оживают, демонстрируя зрителю, как выглядит далекий, но тем не менее жутко знакомый, ад. Изображение справа на переднем плане, где свинья в одеждах монашки уговаривает бедного грешника, совпадает с критикой церкви Дионисием Картузианцем как безбоязненное отрицание любой формы распущенности, которая изображена в сценах на центральной панели.

Вымышленный мир картин Босха нужно рассматривать очень близко, глаз должен искать, и картины нужно постоянно анализировать. Художник, несомненно, работал над тем, что теологи называют *concupiscentia oculorum* — наслаждение для глаз — что в конце концов было признано таким же исследовательским методом.[236] Даже самые эротические и непростые изображения заставляют зрителей не просто смотреть, но побуждают их реагировать и думать. Находящийся во дворце Генриха III «Сад земных наслаждений» приглашает зрителя поразмышлять о морали и правилах дворца, связанных с сюжетом картины. «Сад земных наслаждений» висел в одном из замков, существующих для развлечений и удовольствий, где хозяином был знаток, ценивший загадочные вещи. Здесь была кровать для пятидесяти человек на случай праздников во дворце. Тем не менее, эта экстравагантная культура существовала в крайне закостенелом дворцовом церемониале и строгих социальных правилах, чей характер отражен в картинах Босха. Еще одним

доказательством того, что знать ценила новаторские картины Босха, служат не только каталоги коллекций, принадлежавшие принцам, и широкое распространение копий картин, но и воспроизведение «Воза сена» и «Сада земных наслаждений» на дворцовых гобеленах, крайне популярных при дворе в XVI веке.

Глава девятая
Безрассудство мира

Одна из восьми версий картины, известной под названием «Извлечение камня глупости» (иллюстрация 55), включена в реестр голландского замка.[237] Она принадлежала Филиппу Бургундскому, самому младшему внебрачному сыну Филиппа III Доброго. В реестре, составленном в 1529 году, значится, что в «новой столовой» дворца Дюрстеде висит картина «Lubbertas having the stone cut away».[238] Название происходит от надписи на картине. Золотой готической вязью на картине написано «Meester snijt die keye ras, Mijne name Is lubbert das», что значит «Мастер, удалите быстро камни. Меня зовут Любберт». Сомнений в сюжете нет. Согласно голландской пословице, у глупого человека в голове камень. Операция, изображенная Босхом, должна освободить человека от глупости, в ее благоприятный исход верилось безоговорочно. Любберт действительно выглядит как глупец, его имя позаимствовано из народного фольклора для обозначения такого рода людей. Процесс операции представлен мастером в образе опрокинутой воронки, похожей на колпак дурака. На картине Босха критика слепой веры в медицинское шарлатанство связана с атакой на духовенство. Когда мы смотрим на подвыпившего монаха с кувшином вина и монахиню, держащую руками голову (что тогда прочитывалось как символ лени), то вспоминаем персонажей картины «Воз сена». Любопытно, что другая монахиня не читает книгу, а положила ее на голову. Они являются воплощением коррумпированности мира, процветающей даже внутри духовенства, которое изображается стоящими слева виселицами. Версия картины, теперь находящейся в Прадо, естественно не оригинал Босха, однако очень на него похожа.

Графические изобретения Босха легли в основу традиции изображения голландскими художниками глупцов (XVI век). Эта тема получила широкое распространение, в основном за счет иллюстрированных изданий, которые до сих пор можно найти в разных коллекциях. Надпись на версии в Прадо можно трактовать как то, что графические работы Босха изначально предназначались для аристократов. Каллиграфическое украшение схоже с гербом, созданным в 1481 году Пьером Кустеном для рыцарей

Ордена золотого руна (иллюстрация 56).[239] Там, где гербы почетных членов Ордена располагаются на щитах, Босх размещает аллегорию человеческой наивности и глупости. Филипп Бургундский, принятый в Орден золотого руна в 1501 году, осознавал это.

Еще одна работа, призванная понравиться аристократическому обществу, дошла до нас только в качестве фрагментов двух створок триптиха.[240] Даже если некоторые из них сохранились только в виде фрагментов, большинство из почти двадцати дошедших до наших дней работ были триптихами. Как и «Воз сена» (см. иллюстрацию 49), эта работа, написанная примерно в 1500–1510 годах, также на внешних сторонах створок изображает стог сена (см. иллюстрацию 50), что является аллегорией путешествия по жизни. Эта картина в серо-коричневых тонах известна благодаря тому, как она написана: краска наносилась тонким слоем, как лак, пока была еще непросохшей. Процесс написания был настолько экспрессивный, что на слое краски остался отпечаток пальца художника, который корректировал изображение в районе верхней части ноги фигуры (иллюстрация 57). Также можно увидеть черновые наброски, как на картине «Смерть скупца» (см. иллюстрацию 39), которая когда-то была внутренней частью правой створки. Смерть пришла за стариком, сидящим на кровати, как раз когда ангел напрасно толковал ему о распятии и спасении души. Умирающий мужчина хочет договориться с дьяволом, продать ему свою душу или подкупить его. Он ничем не лучше того охотника за наследством, что изображен на переднем плане, который, не обращая ни малейшего внимания на умирающего мужчину, предпочитает забраться в сундук с деньгами, где уже притаилось зло. По полу на переднем плане разбросано оружие солдат, брошенное, чтобы стать символом ничтожности эфемерного. Душу старого глупца больше нельзя спасти, в отличие от Корабля дураков, изображенного на другой створке, разделенной на две части (иллюстрация 58). Нижняя часть картины, находящаяся теперь в Йельском университете, является аллегорией обжорства и похоти (иллюстрация 59). На ней изображен пузатый крестьянин, оседлавший бочонок вина, и пара любовников в палатке. Нехристианское отношение компании в лодке демонстрируется развевающимся флагом с турецким полумесяцем вместо креста, а в числе гуляк — монах с монахиней. Глупец, сидящий на тряпье, наводит на сравнение с «Кораблем дураков» Себастьяна Бранта, впервые опубликованном в 1494 году а позже переведенном на голландский и латинский языки. В его прологе напрямую

критикуется безбожный мир, что находит отражение и в картинах Босха:

> Писанья эти ничему
> Теперь не учат! В ночь и в тьму
> Мир погружен, отвергнут богом,
> Кишат глупцы по всем дорогам.[241]

Несостоятельность человечества, описываемая в книге Бранта, изображена и на картине Босха. Можно полагать, что, как и в прологе Бранта, Босх своей картиной хотел не просто развлечь публику. Он также создал «полезную инструкцию» для увеличения просвещенности и морального воспитания общества.

Было много споров относительно сюжета на центральной части триптиха, и многие из них звучали резонно. Одна из версий, что там была картина «Брак в Кане Галилейской» (иллюстрация 60), которая дошла до нас только в копиях.[242] Доказательством тому может быть их формат, который полностью совпадает с размером центральных панелей других триптихов Босха. Но попытки найти какую-нибудь прямую связь с сюжетом картины остались тщетны. Верно, что Брак в Кане, описанный в «Откровении Иоанна», можно связать с Причастием и толковать как аллегорию сдержанности, скромности и любви к ближнему (Откровение Иоанна 2:1–11). Оно выглядит критическим комментарием, намеком на то, что изображено на створках. Например, на одной из них — недостаток сдержанности и похоть, а на второй — эгоизм и жадность, немеркнущая даже в присутствии умирающего человека. То, как сервирован буфет на заднем плане, и то, что в меню лебедь и свинья, позволило толкователям создать термин «полная группа ассоциации».[243] Картина, сюжет которой очевиден, считалась «документом семитского гностицизма», что привело к предположению, что события, изображенные на картине, несут в себе эзотерический, оккультный или еретический смысл.[244]

Но все предположения были разрушены недавними исследованиями.[245] В случае с картиной Босха «Фокусник», сохранившиеся рисунки позволили нам различить все важные детали сюжета картины и с точностью определить, о чем были все копии картины. Анализ художественных материалов, которые использовал мастер, позволил сказать, что картина была написана после 1540 года, а дендрохронологический анализ датирует ее периодом после 1553 года.[246] Не вызывало сомнений, что картина принадлежит кисти Босха. Опираясь на сравнение с существующими копиями, можно предположить, что

оригинал работы был создан примерно в 1510 году, когда художник, ставший к тому времени уже знаменитым, писал все больше работ для коллекционеров, которые ценили его картины. Сохранившиеся копии доказывают популярность этих картин и то, что они были широко распространены, к примеру, сохранилась работа, на которой изображен фокусник, приковавший внимание публики к разного рода магическим трюкам, а тем временем его помощник грабит зачарованных зрителей (иллюстрация 61).[247] Гравюра, напечатанная примерно в середине XVI века, предупреждает об опасности таких фокусов.[248] Как и в картине «Извлечение камня глупости», здесь изображена сцена популярного фарса. Образы на ней — воплощение безбожного человечества, те «потерянные и заблудившиеся люди», чьи пороки и глупости изображены также в «Семи смертных грехах» и «Возе сена».

Богатство повторяемых мотивов было частью визуальной культуры того времени, сейчас же они практически недоступны для нашего понимания.

Как и на картине с изображением истории религии, сюжеты и мотивы шедевров Босха можно трактовать по-разному. Несомненно, символическое толкование этих изображений и их мотивов зависело от уровня образования каждого конкретного зрителя. Естественно, современник, получивший академическое образование, или же отучившийся на теолога в университете, найдет больше символичных элементов в картинах Босха, нежели менее образованный представитель знати или купец. Тем не менее, существовал основной набор тем, которые понимало и принимало общество. Таким образом, отдельного изображения было достаточно, чтобы разобраться в сложном процессе воображения и понимания, так как все эти символы были общепризнанными понятиями. На самом деле, богатство повторяемых мотивов было частью визуальной культуры того времени, сейчас же они практически недоступны для нашего понимания, однако известно, что эти послания учитывали религиозные нормы и мораль.

Глава десятая
Толкования

Лишь часть того, что раньше было работами Босха, знакома нам сегодня по сохранившимся копиям разного качества.[249] Много картин из старых каталогов, приписываемых кисти Босха, утрачены, как, например, «картина с китом, глотающим Иону», о которой говорит Маркантонио Микьел в 1521 году, или же картина с изображением сельского праздника, принадлежащая Геваре наряду с «Возом сена».[250] Практически утеряны картины на холсте, очень многие из них были в коллекциях произведений искусства, например в Антверпене.[251] Тем не менее, некоторые записи могут ввести в заблуждение, ведь не все картины того времени действительно принадлежали кисти Босха. Кажется, что имя Босха стали ассоциировать с более или менее популярным жанром картин с изображением ада, известным под названием *Helleken*. Копий одного только «Искушения Святого Антония» было создано более тридцати в XVI веке. Даже за время жизни художника ему приписывали больше картин с изображением ада, чем он мог написать. Другими словами, имя Босха часто появляется в каталогах картин только из-за того, что подражатели не стеснялись ставить его подпись на своих творениях. Фелипе де Гевара знал это примерно в 1560 году, докладывая в своем *Comentarios de la pintura*, что найдено много картин, незаконно подписанных именем Иеронима Босха. К этим работам мастер никогда не имел отношения, и скорее всего их авторы специально держали полотна над дымом, чтобы придать им правдоподобный состаренный вид.[252]

Это короткое упоминание доказывает не только существование таких подделок, но и то, что они уже тогда создавали большие проблемы для коллекционеров. Босх жил и работал в то время, когда рос интерес к эстетической стороне произведений искусства и фигурам их создателей. Фелипе де Гевара владел шестью работами Босха, которые он унаследовал от своего отца, умершего в 1520 году. Во время его жизни Диего де Гевара был наставником испанских королей при дворе Филиппа Красивого и присоединился к Братству Богоматери в Хертогенбосе в 1498–1499 годах. Он мог купить эти картины непосредственно у Босха. Также он мог передать свои знания о художественной подписи Босха вместе с оригиналами и «Возом сена», написанным его одаренными учениками.

Современники Босха, коллекционирующие его картины и плативщие за них большие деньги, хотели быть уверены, что приобретают именно оригинальную работу, а не творения подражателей. В XVI веке у коллекционеров рос интерес к историческим картинам. Работы Старых мастеров в дворцовых коллекциях подчеркивали высокий статус их владельцев. Подражая этой привычке двора, члены городского совета тоже стали интересоваться старыми картинами, особенно если они были местного происхождения. В тоже время они старались приобретать картины тех художников, чьи картины висели в коллекциях высших кругов знати. Так появился ранее не существовавший спрос, который нельзя было удовлетворить оригинальными работами. Следствием этого стал декрет Городского совета Антверпена от 3 октября 1575 года, который даровал Ордену Святого Луки право создавать копии известных картин.[253] «Чтобы почетные граждане не были обмануты при покупке работ известных и великих мастеров, они смогут покупать теперь только подтвержденные копии», — так говорилось в декрете.[254] Копии и подделки картин Босха, в основном создаваемые в Антверпене, преимущественно писались художниками, чьи имена по известным причинам до нас не дошли.[255] Тем не менее, личности некоторых из них выделяются из безликого множества подражателей и демонстрируют достойное внимания мастерство. Самым выдающимся является Питер Брейгель Старший (иллюстрация 62). В самом начале карьеры в XVI веке его работы распространялись издателем Иеронимом Коком как картины Босха. Карел ван Мандер в 1604 году писал, что Питер Брейгель писал в стиле, сильно схожим с Иеронимом Босхом, он изображал призраков и комичные сцены, почему его и прозвали «Pier den Drol» — «Мужицкий»: «Вот почему можно увидеть мало его картин, на которые можно смотреть серьезно и не хохотать».[256] Важно отметить, что ван Мандер про картины Босха говорил следующее: «обычно на них не столь приятно, сколько ужасно смотреть».[257] Там, где Босх изображал подавленную атмосферу будущего как результата безобразного поведения безбожного человечества, его последователи с радостью изображали ужасы ада настолько живописно и настолько многообразно, насколько только было возможно.

> Просвещение и моральное наставничество было замещено развлечением, фокус смещался на комичное. В частности, к концу XVI века, когда эпоха «Ренессанса Босха» завершилась, многие его последователи старались подчеркнуть, что в его искусстве были элементы комичности.

Другие подражатели из изображений ада делали декоративные композиции. Это заметно на многих рисунках и на фрагменте картины «Страшный суд», дата создания которой приходится на годы жизни художника (иллюстрация 63).[258] Судя по анализу возраста деревянных панелей, картины можно отнести к середине XV века. Здесь четко прослеживаются характерные для Босха элементы, например, красивые буквы на темном фоне. Некоторые монстры, совсем не похожие на чудовищ известного мастера, расставлены на картинах аляписто, как в гротескной коллекции бабочек, и из-за этого становятся яркими арабесками.

Многие подделки картин Босха и картины его последователей заслуживают отдельного внимания и изучения. Легче перечислить их количество, чем проанализировать истории создания. Достоверно известно, что гравюры Аларта дю Хамеля внесли свой вклад в расширение перечня художественных образов Босха (см. иллюстрацию 40).[259] Они оба были примерно одного возраста и, должно быть, были знакомы, потому что дю Хамель был членом Братства Богоматери. С 1478 по 1494 год он был главным каменщиком собора в Хертогенбосе. Свои фантастические изобретения он подписывал «Bosche» так же, как и гравюры.[260] Некоторые из этих рисунков тесно связаны с миром художественных образов Босха, но не воспроизводят их в точности. В своих гравюрах дю Хамель работал не только с мотивами Босха. С безудержной радостью он изображает дурацкие поступки маленьких человекоподобных демонов, которые лишь отдаленно напоминают чудовищ-гибридов. Представление о том, как классифицировать их происхождение, тоже до недавнего времени приводило к неверному предположению, что гравюры были репродукциями утерянных работ Босха.[261] В конце концов, именно фантастические изобретения создали дю Хамелю репутацию.

Примерно в середине XVI века Маркус ван Ваерневик, Людовико Гвиччардини и Джорджо Вазари уже восхваляли «фантастическое и неординарное» искусство Босха. В конце века, когда его репутация «живописца дьявола» прочно за ним закрепилась, его стали восхвалять Джованни Паоло Ломаццо, Амбросио де Моралес и Гонзало Арготе де Молина, последний из

которых говорил, что картины Босха в основном знамениты своими «грубыми насмешками».[262] Вплоть до сегодняшнего дня творчество Босха оттеняли подделки различного качества. Гевара был первым, кто посоветовал отличать их от оригинальных картин, обращая внимание на сюжеты, над которыми Босх очень тщательно работал. Конечно, для своих фантастических работ он старался найти самые редкие объекты, но они всегда оставались связанными с природой, поэтому можно не задумываясь говорить, что любая картина (даже если на ней есть подпись), изображающая уродство или что-либо еще, выходящее за пределы естественности, — это подделка или имитация (если только это не изображение ада или его части).[263] Это же заметно и в высоко оцененных работах его ученика, который либо из почтения к своему учителю, либо с целью повышения ценности своих работ подписывал их именем Босха, а не своим. В работе он был еще более дотошным к деталям и терпеливым, чем Босх, и не отклонялся от цветовой гаммы своего учителя.[264] Взгляните, как выполнен фон принадлежащей Геваре картины «Воз сена» (см. иллюстрацию 48), как аккуратно вписаны фигуры в пространства, заранее оставленные пустыми. По работам, где достоверно известно, что они принадлежат кисти Босха, можно сказать, что такой кропотливый процесс явно не его конек. В 1604 году ван Мандер указал на определенную живописную точность как характеристику картин Босха. Также он уделял меньше внимания изображению складок на одежде своих персонажей, чем его современники: «У него была твердая рука и очень искусная и тонкая манера работы, обычно он писал свои картины в один слой, и тем не менее они были очень яркими».[265] Но, к сожалению, ван Мандер не упоминает ни одной картины, которая теперь признана подлинником.[266] С учетом этих комментариев и заявлений Гевары, можно достоверно заявить, что в те дни людей уже интересовали вопросы авторства, так актуальные сегодня.

Так как процесс определения подделки от оригинала не стал легче, многие искусствоведы склоняются к мнению о том, что всему виной могло быть наличие семейной мастерской, где отец, братья и сестры создавали картины и подписывали их именем Иеронима Босха — своего рода совместное предприятие.[267] Тогда в чем смысл заявлять, что у Босха были помощники? Несомненно, у Босха была мастерская и ученики. Несомненно, он был задействован на каждом этапе создания алтаря, следил за своими ассистентами, и это было нормой в средневековой практике. К тому же его подпись, например, на картине «Поклонение волхвов» (см. иллюстрацию 13), сродни современной торговой марке, что является гарантией качества. Именно это объединяет работы,

которые теперь признаются работами Босха и количество которых с каждым годом становится все меньше.[268] И те, кто старается доказать, что Босх, как член тайной секты, писал в своих картинах загадки, кажутся не более заинтересованными вопросом авторства картин, чем те, кто изучают аспекты культурной и религиозной истории. Но как решить эти вопросы, если не известны даты и обстоятельства создания работ?

> **Каждое новое историческое свидетельство порождает новые интерпретации… Босх стал художником, «вокруг которого сгустилась плотная завеса толкований».**

В итоге картины Босха кажутся загадкой из-за того, что они озадачили современных исследователей, рассматривавших его мастерство как часть развития художественного процесса. Босха считают одним из последних представителей Ранней голландской живописи, основанной Яном Ван Эйком.[269] Такие авторы не устают упоминать загадочность как отличительную черту работ Босха в сравнении, например, с так называемыми «Фламандскими примитивистами». Можно с уверенностью сказать, что все эти объяснения были придуманы для тех картин, которые не вписывались в художественное направление. Не важно, содержали ли эти картины астрологические или алхимические послания, ересь или относились к тайным сообществам, их также толковали с учетом существующих правил. Эти часто спорные теории не основываются на документальных доказательствах, а размытость исторического аспекта привела к игнорированию существующих источников. Принимая это во внимание можно понять, откуда возникло такое количество интерпретаций творчества Босха. Каждое новое историческое свидетельство порождает новые интерпретации. Сьюзен Зонтаг как-то сетовала, что Босх стал художником, «вокруг которого сгустилась плотная завеса толкований».[270] Концепция искусства времен мастера основывалась на двусмысленности, что сводит на нет все попытки дать единое объяснение его произведениям искусства. Таким образом, не существует правильного толкования его работ, но в то же время существует много неправильных, и может сложиться впечатление, что картины Босха невозможно понять и они являются бесконечной историей их же интерпретаций. Способы интерпретации накапливались с течением времени и слились воедино с фантастическими работами Босха — его чудовища снова оживают в комиксах и трехмерных моделях на модных «средневековых ярмарках», в Интернете доступны для просмотра его картины. Несомненно, за прошедшие 500 лет искусство Босха

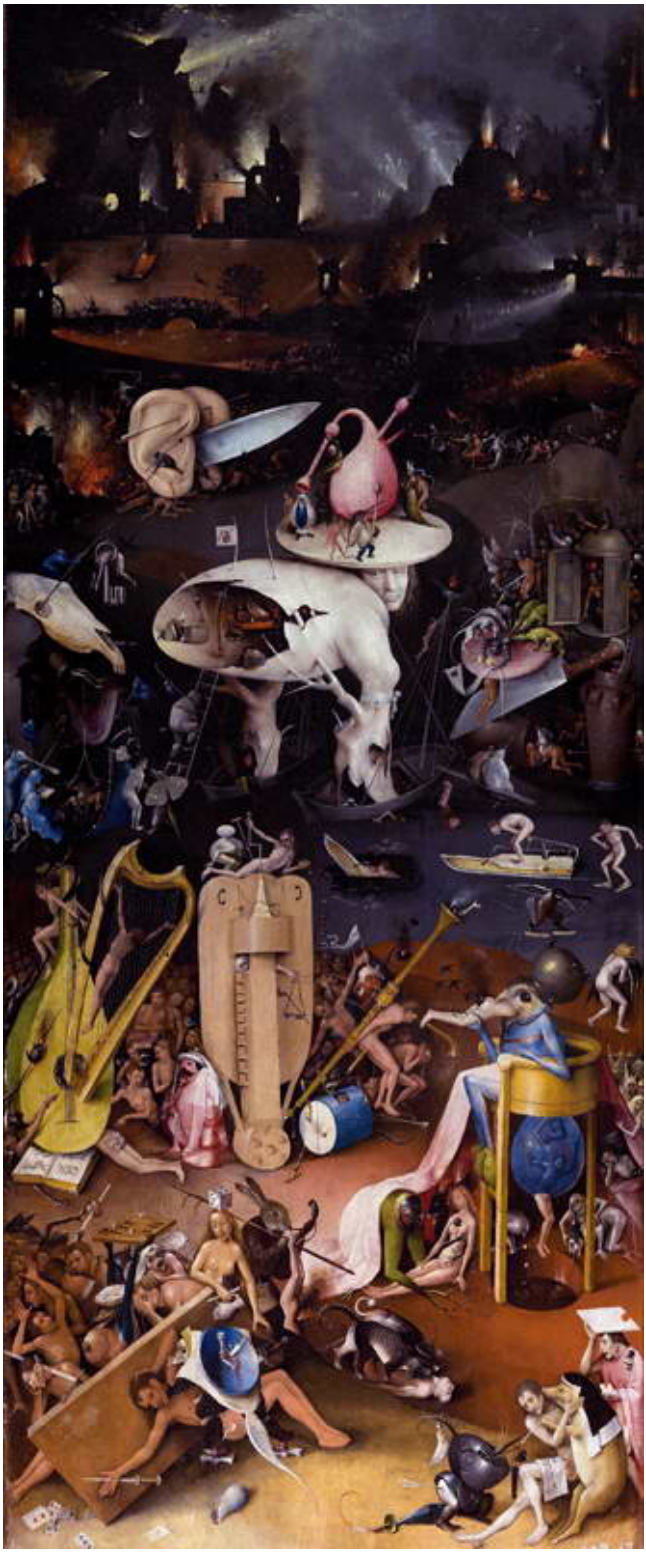
не потеряло своего очарования.

Иллюстрации

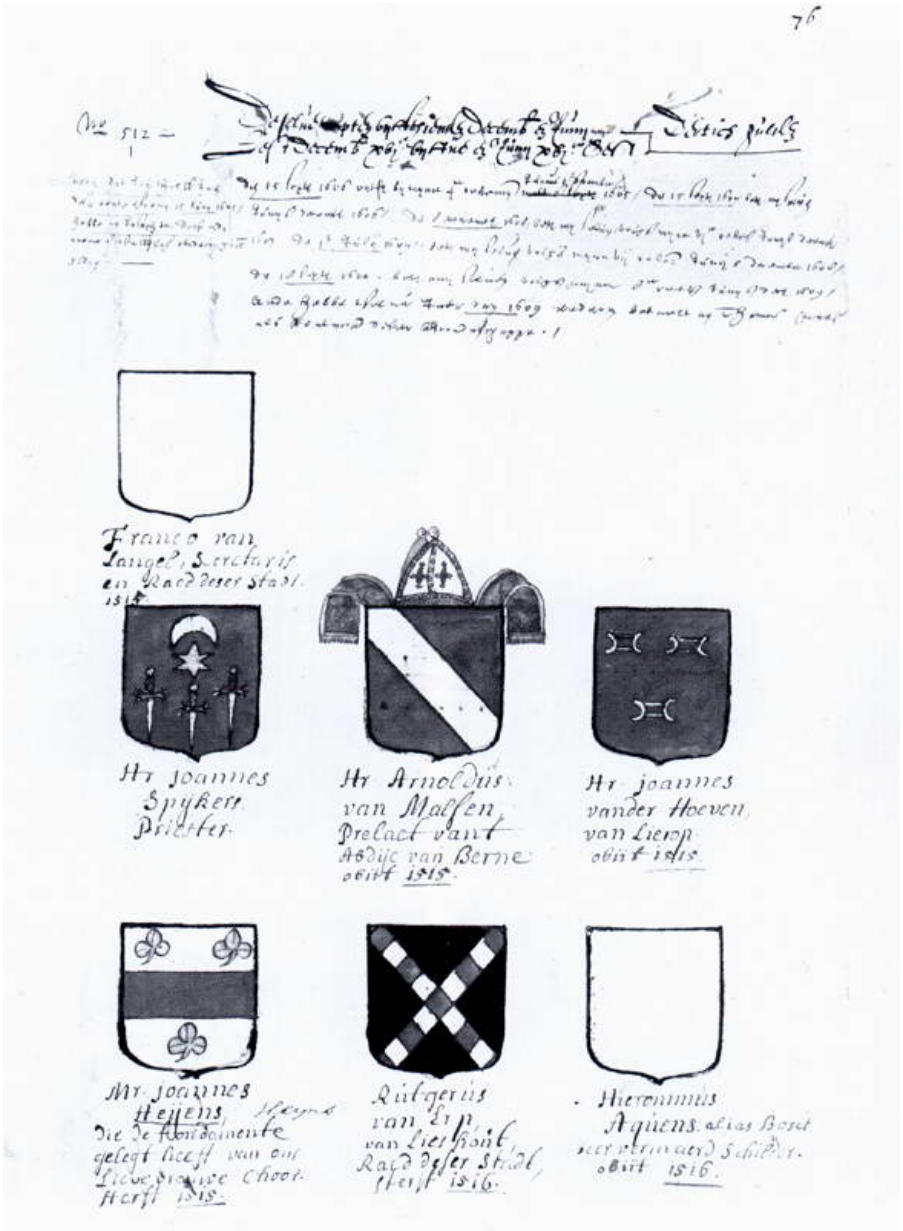
1. Портрет Босха из сборника гравюр Иеронима Кока, 1572 г.

2. Иероним Босх, *Сад земных наслаждений.* Правая створка триптиха. Дерево, масло. 1503 г.

3. Неизвестный художник, *Рынок тканей в Хертогенбосе* (с изображением домов Иеронима Босха и его семьи справа). Дерево, масло. 1530 г.



4. Иероним Босх, *Сад земных наслаждений.* Створка триптиха. Дерево, масло. 1503 г.



5. *Register van namen en wapens van de Lieve Vrouwebroederschap* (Регистр имен и гербов Братства Богоматери), 1742 год. Хертогенбос, страница 76, информация о Босхе в правом нижнем углу

6. Иероним Босх, *Святой Иоанн Креститель в пустыне.* Дерево, масло. 1505 г.

7. Иероним Босх, *Святой Иоанн на Патмосе.* Дерево, масло. 1505 г.

8. Иероним Босх, сцены Страстей Христовых и пеликан с птенцами. Оборотная сторона *Святого Иоанна на Патмосе.* Дерево, гризайль. 1500 г.

9. Иероним Босх, *Ессе Номо* (*Се Человек*). Дерево, масло. 1495 г.

10. Иероним Босх. *Сад земных наслаждений* (фрагмент)

11. Иероним Босх, *Распятие с донатором.* Дерево, масло. 1490 г.

12. Иероним Босх, *Распятая мученица* (*Триптих Святой Ункумберы*). Дерево, масло. 1505–1515 гг.

13. Иероним Босх, *Поклонение волхвов.* Дерево, масло. 1485–1500 гг.

14. Иероним Босх, *Поклонение волхвов* (фрагмент)

15. Иероним Босх, *Поклонение волхвов*. Внешние стороны створок

16. Иероним Босх, *Несение креста.* Дерево, масло. 1500–1510 гг.

17. Иероним Босх, Христос-младенец с ходунками. Внешняя сторона створки. 1500–1510 гг.

18. Иероним Босх, *Несение креста.* Дерево, масло. 1495–1500 гг.

19. Иероним Босх, *Увенчание терновым венцом.* Дерево, масло. 1495 г.

20. Иероним Босх, *Несение креста.* Дерево, масло. После 1510 г.

21. Иероним Босх, *Страшный суд.* Внешние стороны створок. Дерево, масло, 1505 г.

22. Иероним Босх, *Святой Христофор*. Дерево, масло. До 1500 г.

23. Иероним Босх, *Святой Иероним за молитвой.* Дерево, масло. 1495 г.

24. Иероним Босх, *Падение мятежных ангелов.* Утерянный триптих. Дерево, масло. 1510–1515 гг.

25. Иероним Босх, *Ноев ковчег на горе Арарат*. Утерянный триптих. Дерево, масло. 1510–1515 гг.

26. Иероним Босх. Внешние створки утерянного триптиха. Дерево, масло. 1510–1515 гг.

27. Иероним Босх. Внешние створки утерянного триптиха. Дерево, масло. 1510–1515 гг.

28. Иероним Босх, *Святые отшельники.* Дерево, масло. 1504 г.

29. Иероним Босх, *Святые отшельники.* Фрагмент триптиха

30. Иероним Босх, *Улей и ведьмы.* Галловые чернила, перо. 1500–1515 гг.

31. Иероним Босх, *Искушение Святого Антония.* Дерево, масло. 1502–1503 гг.

32. Иероним Босх, *Искушение Святого Антония.* Внешние створки триптиха

33. Иероним Босх, *Искушения Святого Антония.* Фрагмент

34. Иероним Босх, *Слушающий лес и смотрящее поле.* Коричневые чернила, перо. 1500–1505 гг.

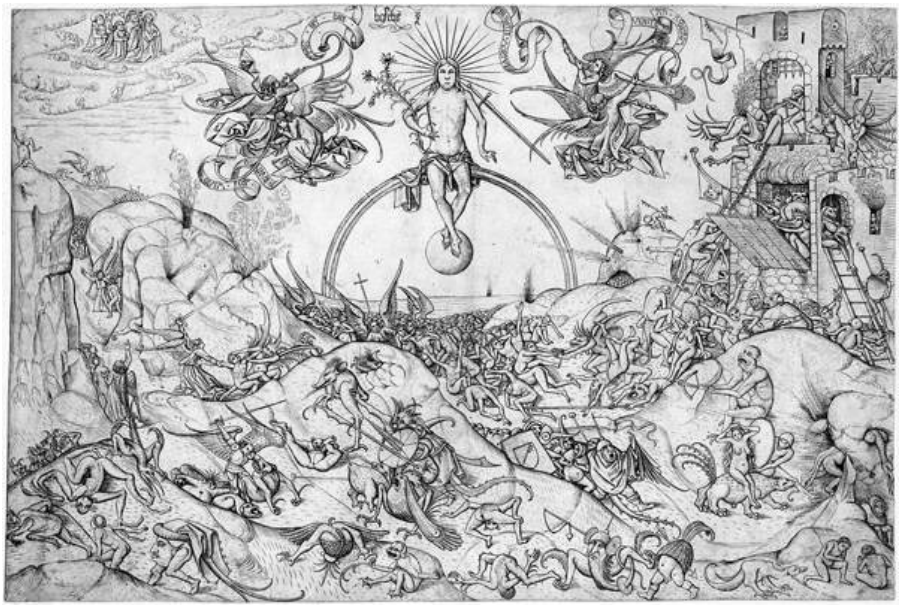
35. Иероним Босх, *Два монстра.* Коричневые чернила, перо. 1505 г.

36. Иероним Босх, *Сад земных наслаждений.* Фрагмент

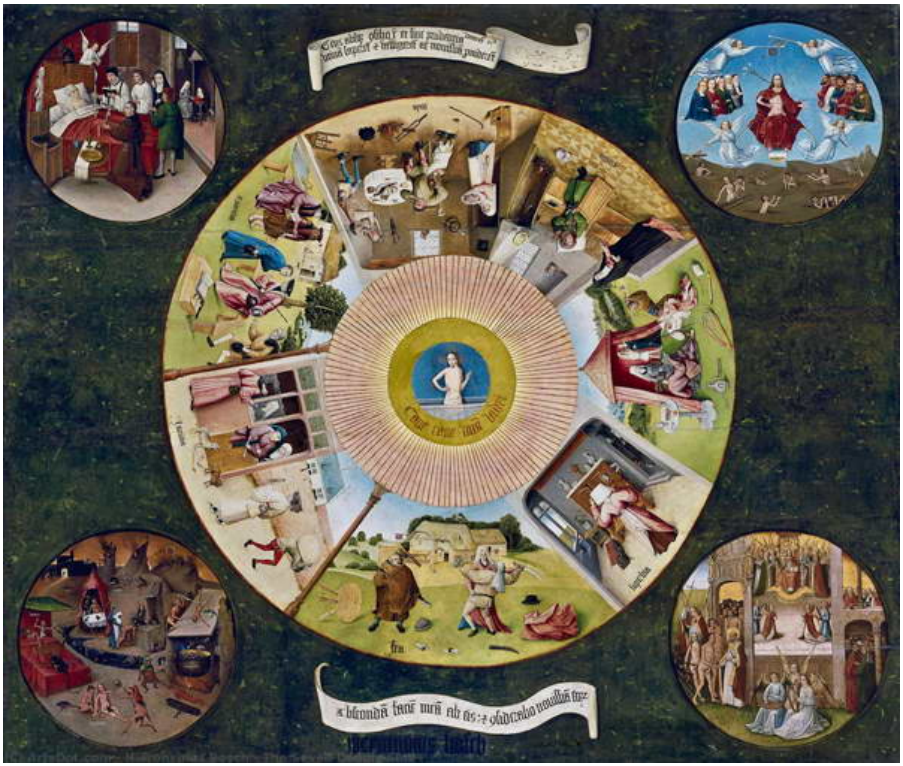
37. Иероним Босх, *Человек-дерево.* Коричневые чернила, перо. 1505–1510 гг.

38. Иероним Босх, *Смерть скупца.* Бумага, серые и коричневые чернила, белила, кисть. 1500–1510 гг.

39. Иероним Босх, *Смерть скупца.* Дерево, масло. 1500–1510 гг.

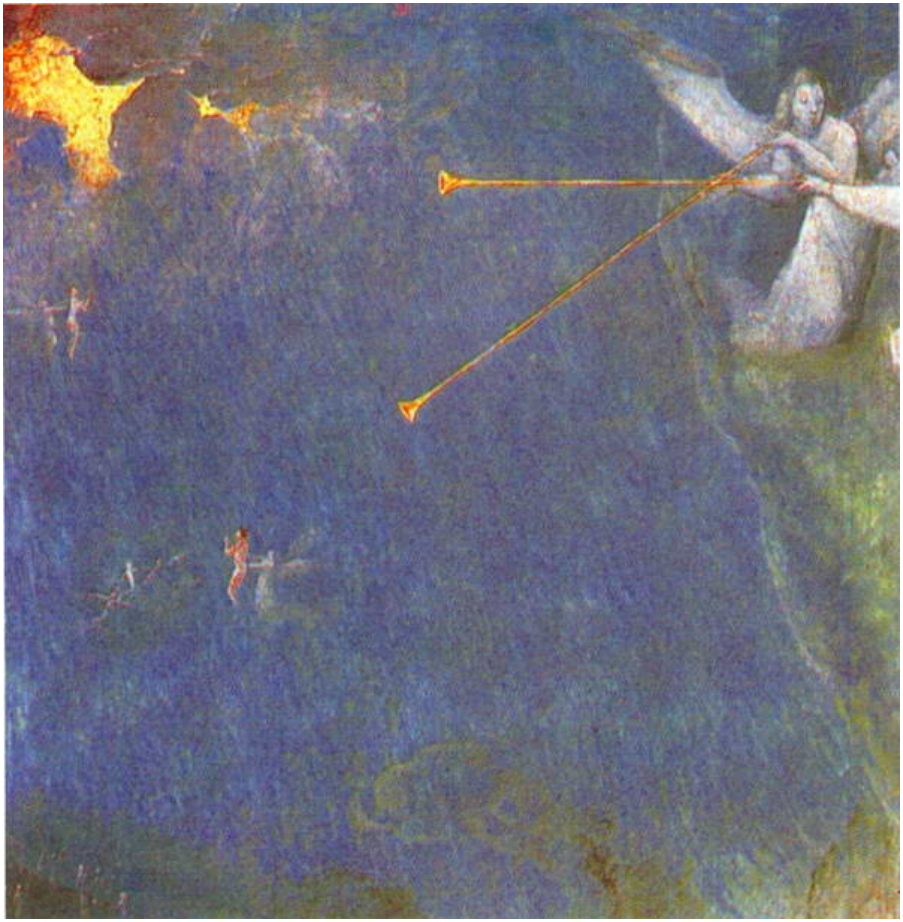


40. Аларт дю Хамиль, *Страшный суд.* Гравюра, 1478–1494 гг.



41. Иероним Босх, *Семь смертных грехов.* Доска, масло, 1505–1510 гг.

42. Иероним Босх, *Страшный суд.* Дерево, масло. 1505 г.



43. Иероним Босх, *Страшный суд.* Фрагмент

44. Иероним Босх, *Суд Божий над раем и адом.* Створки триптиха. Дерево, масло. Ок. 1505 г.

45. Иероним Босх, *Суд Божий над раем и адом.* Створки триптиха. Дерево, масло. Ок. 1505 г.

46. Иероним Босх, *Суд Божий над раем и адом.* Створки триптиха. Дерево, масло. Ок. 1505 г.

47. Иероним Босх, *Суд Божий над раем и адом.* Створки триптиха. Дерево, масло. Ок. 1505 г.

48. Иероним Босх, *Воз сена.* Дерево, масло. 1515–1516 гг.

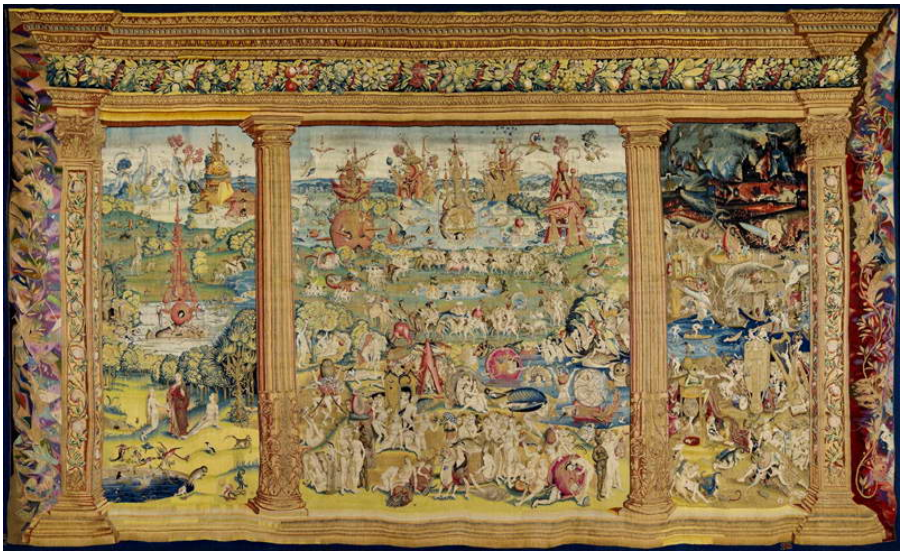
49. Иероним Босх, *Воз сена.* Внешние части створок. Дерево, масло, 1515–1516 гг.

50. Иероним Босх, *Воз сена.* Внешние части створок, фрагмент.

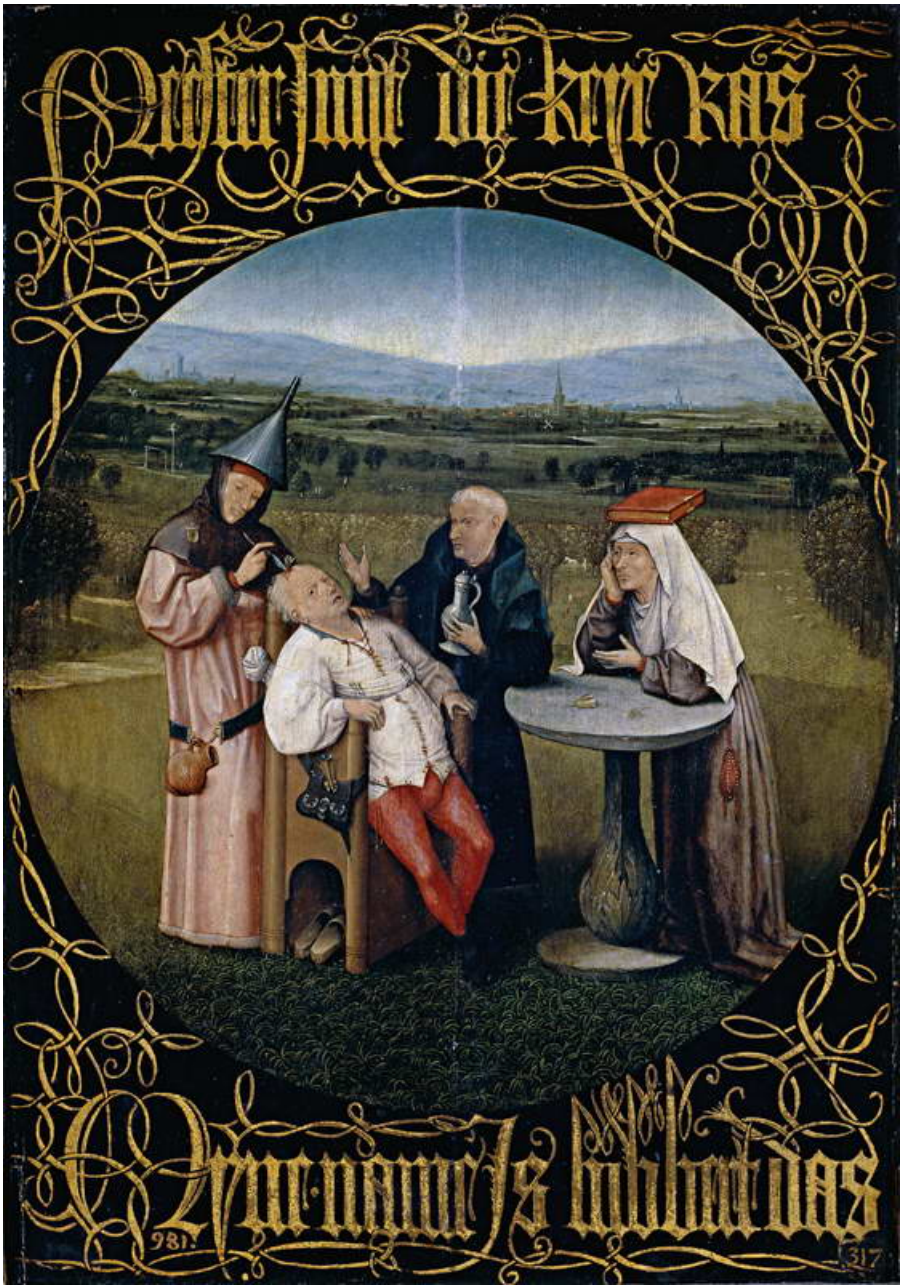
51. Иероним Босх, *Сад земных наслаждений.* Закрытые створки

52. Иероним Босх, *Сад земных наслаждений.* Фрагмент

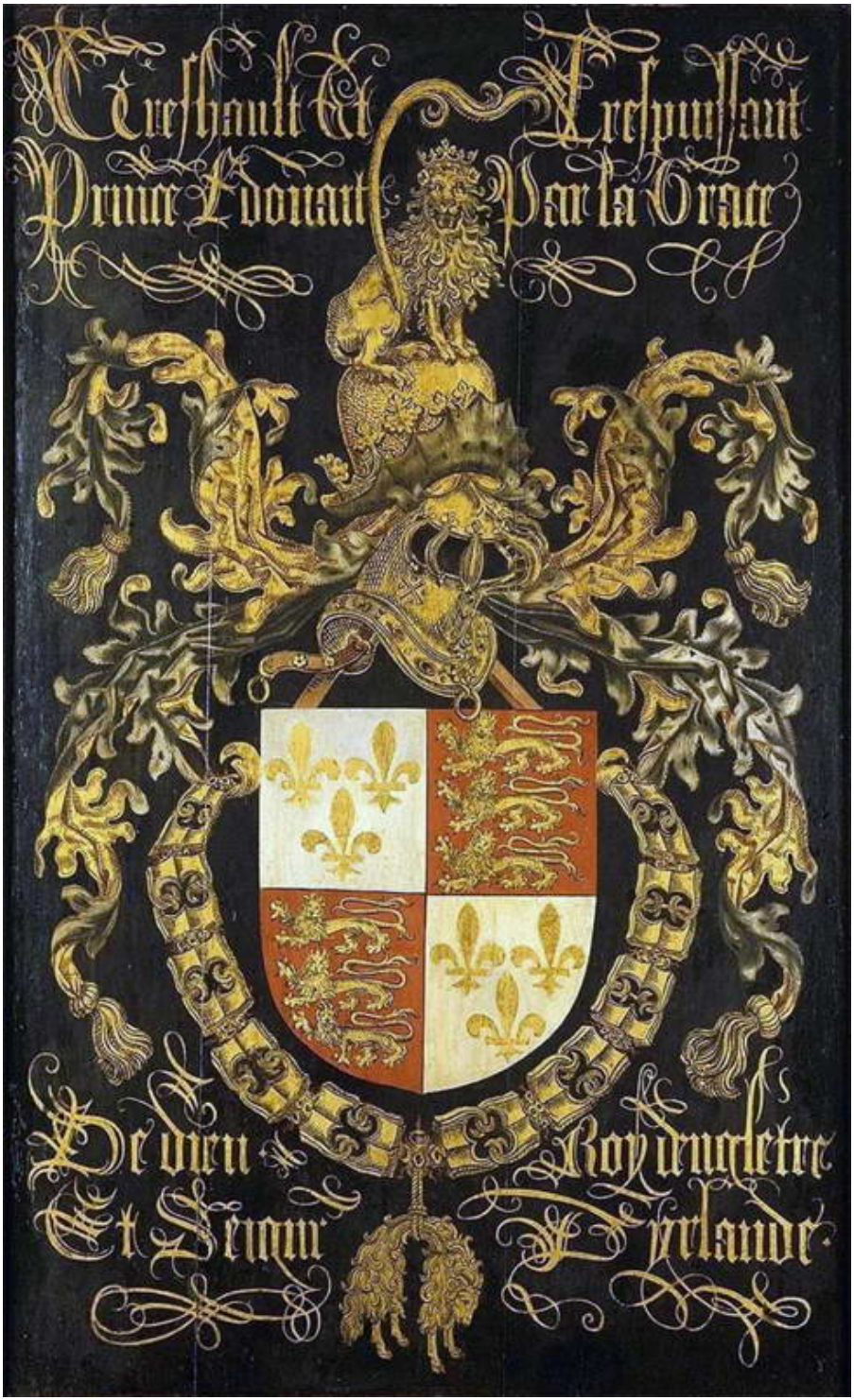
53. Иероним Босх, *Сад земных наслаждений.* Фрагмент



54. Мастера из Брюсселя, гобелен с изображением «Сада земных наслаждений». Золотые и серебряные нити, шелк, шерсть. 1550–1570 гг.



55. Иероним Босх, *Извлечение камня глупости.* Дерево, масло. До 1521 г.



56. Герб Эдуарда IV, рыцаря Ордена золотого руна. Дерево, масло. 1481 г.

57. Иероним Босх, *Воз сена.* Фрагмент

58. Иероним Босх, *Корабль дураков.* Дерево, масло. 1500–2510 гг.

59. Иероним Босх, *Аллегория чревоугодия и любострастия.* Дерево, масло. 1500–1510 гг.

60. Подражатель Иеронима Босха, *Брак в Кане.* Дерево, масло. После 1553 г.

61. Иероним Босх, *Фокусник*. Дерево, масло. До 1520 г.

62. Питер ван дер Хейден, *Большие рыбы пожирают маленьких*. Гравюра работы Питера Брейгеля Старшего. 1577 г.

63. Подражатель Иеронима Босха, *Страшный суд*. Фрагмент. Дерево, масло. 1510–1520 гг.

Содержание

Глава первая Видения и кошмары … 7
Глава вторая Художник из Ден Боша … 14
Глава третья Религиозные дары … 28
Глава четвертая От Рождества до Пасхи … 43
Глава пятая Примеры для подражания … 58
Глава шестая Искусство изобретения и изобретение искусства … 74
Глава седьмая «Семь смертных грехов» и «Страшный суд» … 88
Глава восьмая «Воз сена» и «Сад земных наслаждений» … 103
Глава девятая Безрассудство мира … 117
Глава десятая Толкования … 124
Источники … 133

Аллегорические картины Иеронима Босха стали известны еще при его жизни, но чем больше у художника

было последователей и подражателей, тем больше появлялось различных интерпретаций и поддельных копий. Однако немецкому медиевисту Нильсу Бюттнеру удалось, основываясь на доказанных фактах и проверенных источниках, рассказать историю жизни и творчества голландского мастера и попытаться разобрать его картины с учетом контекста эпохи.

Вы сможете узнать:

• За что Босха стали называть «Мастером дьявола»

• Как относились к его работам современники

• Что может означать сова на его картинах

• Какие жития и легенды легли в основу шедевров Босха

• С какими неизбежными трудностями сталкиваются исследователи его творчества

Аллегорические картины **Иеронима Босха** стали известны еще при его жизни, но чем больше у художника было последователей и подражателей, тем больше появлялось различных интерпретаций и поддельных копий. Однако немецкому медиевисту Нильсу Бюттнеру удалось, основываясь на доказанных фактах и проверенных источниках, рассказать историю жизни и творчества голландского мастера и попытаться разобрать его картины с учетом контекста эпохи.

Вы сможете узнать:

- ЗА ЧТО БОСХА СТАЛИ НАЗЫВАТЬ «МАСТЕРОМ ДЬЯВОЛА»
- КАК ОТНОСИЛИСЬ К ЕГО РАБОТАМ СОВРЕМЕННИКИ
- ЧТО МОЖЕТ ОЗНАЧАТЬ СОВА НА ЕГО КАРТИНАХ
- КАКИЕ ЖИТИЯ И ЛЕГЕНДЫ ЛЕГЛИ В ОСНОВУ ШЕДЕВРОВ БОСХА
- С КАКИМИ НЕИЗБЕЖНЫМИ ТРУДНОСТЯМИ СТАЛКИВАЮТСЯ ИССЛЕДОВАТЕЛИ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

ISBN 978-5-04-097545-7

notes

Примечания

1

Vasari/Milanesi 1878–85, v, 439.

Vaernewijck/Vanderhaeghen 1872–6, i, 156.

3

Guicciardini 1567, 98.

Büttner 2015, 171–84.

Van Mander/Miedema 1994–8, i, 124–5.

Ilsink 2013, 272–3; Meiers 2006, 1–16.

7

ms 266, Bibliotheque Médiathèque d'Arras, fol. 275; see Châtelet 2007; Dijck 2001, 75.

Vrij 2013, 73–4.

Büttner 2014 (b), 27–40; Unverfehrt 1980.

Iffland 1978–82, ii, 43–4.

11

Филипп II получил прозвище «король-католик». (*Здесь и далее примеч. ред.*)

Snyder 1973, 34; Siguempa 1605, 837.

13

Van Mander/Miedema 1994–8, i, 125.

Büttner 2015, 171–84.

15

Имеется в виду эссе Ролана Барта «Смерть автора», в котором Барт критикует метод анализа произведений, основанный на связях с биографией автора.

Gossart 1907.

Fraenger 1947.

Tolnay 1937, 87–106; Tolnay 1965, 335–77.

18

Unverfehrt 1980, 26–7; Marijnissen 1987, 9, counts 24 paintings; Fischer 2013, 240–60, counts 20.

19

Klein 2001, 121–31

Smulders 1957, 70; Gorissen 1973, 1134; Dijck 2001, 166.

21

Dijck 2001, 44; Fischer 2009, 17, note 22.

22

Marijnissen 1987, 13–14; Gerlach 1988, 48; Dijck 2001, 182; Fischer 2013, 289.

23

Gorissen 1973, 113; Dijck 2001, 160.

Cuperinus/Hermans 1846, 12; Mosmans 1947, 20.

Dijck 2001, 15, 78–9.

Gorissen 1973, 1134–8.

Dijck 2001, 27; Unverfehrt 2003, 89.

28

J. Koldewij, in Koldeweij 2001, 54; Unverfehrt 2003, 89.

Unverfehrt 2003, 89.

30

Marijnissen 1987, 11; Gerlach 1988, 44; Dijck 2001, 167; Fischer 2013, 288.

31

Mosmans 1947, 207, note 8; Marijnissen 1987, 11; Gerlach 1988, 44; Dijck 2001, 170; Fischer 2013, 288.

Gorissen 1973, 1134.

Mosmans 1947, 26f.

Dijck 2001, 44, 72–4.

Gorissen 1973, 1134–8.

Dijck 2001, 46, 168.

Dijck 2001, 47.

Smulders 1957, 71.

Vink 2001, 28–9; Unverfehrt 2003, 89.

Unverfehrt 2003, 89.

Unverfehrt 2003, 88; Koldeweij 1990, 100.

Vink/Vos 2001, 81; Unverfehrt 2003, 90.

43

Unverfehrt 2003, 89; Unverfehrt 1980, 233–4; Vandenbroeck 1987, 181; Fischer 2009, 118.

Dijck 2001, 175; Unverfehrt 2003, 89.

Blondé/Vlieghe 1989, 699–700.

Dijck 2001, 50.

47

Cf. Kuijer 2000, 229; ibid., P. Th. J. Kuijer in Koldeweij 1990, 395–6; Gerlach 1988, 19; Blondé/Vlieghe 1989, 699–700.

Marijnissen 1987, 13.

Fischer 2009, 20.

Fischer 2009, 20.

Büttner 2003, 67, 76, note 74.

Friedländer 1927, 81.

Marijnissen 1987, 12; Gerlach 1988, 44; Dijck 2001, 173; Unverfehrt 2003, 56; Fischer 2009, 23f.; Fischer 2013, 288.

Fischer 2009, 23.

Dijck 1973, 72.

Dijck 1973, 70f., 107–12; Unverfehrt 2003, 83.

Koldeweij 1990, 119.

Unverfehrt 1980, 61; Delevoy 1960, 13.

Unverfehrt 2003, 56.

Unverfehrt 2003, 58.

61

Gerlach 1988, 53; Unverfehrt 1980, 62f.; Unverfehrt 2003, 56.

62

Marijnissen 1987, 18; Dijck 2001, 174; Vink 2001, 93; Unverfehrt 2003, 56.

Fischer 2009, 27.

Marijnissen 1987, 13; Gerlach 1988, 47; Dijck 2001, 178; Fischer 2013, 288.

Dijck 2001, 77–8.

Mosmans 1947, 78; Goertz 1977, 16; Harris 1996, 78; Unverfehrt 2003, 83.

Dijck 1973, 69–70; Unverfehrt 2003, 84.

Unverfehrt 2003, 84.

Fischer 2009, 48–62.

Dijck 1973, 85–96; Unverfehrt 2003, 87.

Dijck 1973, 70, 79–81, 81–5, 444–6; Unverfehrt 2003, 86.

Dijck 1973, 70, 79–81; Unverfehrt 2003, 86.

Belting 2002, 71–84.

Marijnissen 1987, 13–14; Gerlach 1988, 48; Dijck 2001, 182; Fischer 2013, 289.

Unverfehrt 2003.

Dijck 1973, 70f., 178; Unverfehrt 2003, 86.

Unverfehrt 2003, 84.

Cuperinus/Hermans 1846, 79; Dijck 2001, 186; Unverfehrt 2003, 60.

Marijnissen 1987, 14; Gerlach 1988, 48; Dijck 2001, 182; Fischer 2013, 289.

80

Marijnissen 1987, 14; Gerlach 1988, 48; Dijck 2001, 182; Fischer 2013, 289.

81

Dijck 2001, 174; Fischer 2013, 288; for the ‘Geefhuis’ see Kappelhof 1981, 1–54.

Vink 2001, 102f.

Vink 2001, 103f.

Marijnissen 1987, 12; Gerlach 1988, 45; Dijck 2001, 175; Fischer 2013, 288.

85

Marijnissen 1987, 12; Gerlach 1988, 45; Dijck 2001, 176–7; Fischer 2013, 288.

Marijnissen 1987, 13; Gerlach 1988, 48; Dijck 2001, 182; Fischer 2013, 289.

Marijnissen 1987, 14; Gerlach 1988, 49; Dijck 2001, 183; Fischer 2013, 289.

Marijnissen 1987,14; Gerlach 1988, 49; Dijck 2001, 183; Fischer 2013, 289.

89

Gramaye 1610, 13 (recte 21).

Gerlach 1988, 59–60; Vink 2001, 102.

Gerlach 1988, 60.

Vandenbroeck 2002, 326–7, 399, note 1411.

93

J. Koldewij, in Koldeweij 2001; Vink 2001, 101; Wattel 2001, 13; Fischer 2009, 90.

Fischer 2013, 242.

Physiologus vi.

Marijnissen 1987, 287; Silver 2006, 206.

Silver 2006, 206.

R. Van Schoute, H. Verougstraete and C. Garrido, in Koldeweij / Vermet/van Kooij 2001, 108–10; Koldeweij 2001, 72–8, 88, 94–5, 97.

Klein 2001, 123–30.

Jezler 1994, 13–26.

101

Oexle 1995.

Fischer 2013, 240.

103

Fischer 2009, 82.

Friedländer 1927, 95; Friedländer 1969, 52.

105

Dijck 2001, 25–6; 149–56; Fischer 2009, 82–3.

Fischer 2013, 242.

Sander 1993, 34–5.

108

Ruppridi 1956–69, ii, 113 (‘Dan dy kunst des molens würt geprawcht jm dinst der kirchen vnd dordurch angetzeigt daz leiden Christi, behelt awch die gestalt der menschen noch jrem absterben).

Fischer 2013, 243–4.

Hymans 1893, 234; Huys Janssen 2005.

Dijck 2001, 104–6.

112

Gramaye 1610, 13 (recte 21).

Panofsky 1953; Eclercy 2008, 133–47.

Peukert 1948, 152–3.

115

Schlie 2002, 157.

Graus 1987, 530–31.

Revelation 20:8; Peukert 1948, 121–2, 164–5.

Meier 2006, 141.

Stock 1993.

Fischer 2013, 245.

121

Boon 1967, no. 28.

Bax 1949, 127.

Fischer 2013, 244–5.

Fischer 2013, 242–3.

125

Elsig 2004, 88–91; Spronk 2011, esp. 26–7; Fischer 2013, 266.

126

Tolnay 1965, Kat. 36; Unverfehrt 1980, 26f., no. 25.

Spronk 2011, esp. 26–7; Fischer 2013, 266.

Elsig 2004.

129

Fischer 2009, 204.

Koreny 2002–3, 49.

131

Friedländer 1927, 110.

Dijck 2001, 59, 91–2; Fischer 2009, 98.

Eichberger 2002, 269–70.

134

‘Superstitiosus imaginum cultus’, Erasmus 1515, fol. 29, recto [cv]; Hofmann 1983–4, 130–31; Fuhrmann 2002, 218–19.

135

Nicholas of Lyra, Gal. com. 4,3: ‘Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia.’

Luther wa, i, yol. 63,111.

Hecht 2012, 160.

Melanchthon/Wels 2011,214–16.

Fischer 2013, 240–41.

Letters of St Jerome, 22.

141

Marijnissen 1987, 390.

Fischer 2013, 251–2.

Fischer 2013, 257–8.

Fischer 2013, 249–50.

E. Pokorny, in Schroder 2013, 90; Koreny 2012, 230–35.

Bambeck 1987, 43–8; Fischer 2009, 167.

147

Fischer 2013, 246–7.

Fischer 2009, 100.

149

Unverfehrt 1980, 146f.

Koreny 2002–3, 48.

Unverfehrt 1980, 12.

152

Hor. ars., 361.

Registrum xi, 10, ed. Norberg ii, 874; Hecht 2012, 63–4.

Koreny 2012, 170–75.

Buck 2001, 197–206; Koreny 2012, 170–75.

Stadlober 2006, 335.

157

‘Docet fabula, loquacitatem semper esse detrimentosam’. Camerarius 1538, fol. 102.

158

Bebel/Suringar 1879, 34, 247, no. 102: ‘Campus habet oculos; silua aures dicitur quod nihil faciamus in siluis & campo (vbi homines esse possunt) quod occultum esse volumus’.

159

Bambeck 1987; Buck 2001, 197–206, nr. 1.31; Ilsink 2009, 34–89; Koreny 2012, 170–75.

160

‘Miserrimiquippe est ingenii semper ut i invent is et nunquam inveniendis’.

Vandenbroeck 2002, 186.

Gasser 2007, 106.

163

Hor. ars., 128f.

Buck 2001, 207–15; Koreny 2012, 178–83.

Koreny 2012, 184–9.

Unverfehrt 1980, 43.

167

Unverfehrt 1980, 44, 48, 78–9, 89; Koreny 2012, 242–4.

Unverfehrt 1980, 78.

Vaernewijck/Vanderhaeghen 1872–76, i, 156.

Rupprich 1956–69, i, 209: ‘imsein handzwweisen.

Belting 2002, 8.

Friedländer 1927, 109.

Unverfehrt 1980, 241–2; Rijen 1993, 427–39.

Friedländer 1927, 110.

175

Friedländer 1927, 123.

Snyder 1973, 28; Guevara/Ponz 1788, 41.

177

Pliny, Natural History xxxv, 114.

Snyder 1973, 28–9; Guevara/Ponz 1788, 41–2.

Snyder 1973, 29; Guevara/Ponz 1788, 41–2.

Snyder 1973, 29; Guevara/Ponz 1788, 41–2; Fischer 2013, 252–3.

Belting/Kruse 1994, 270.

Gibson 1974, 35.

183

Fischer 2009, 156, note 846.

Marijnissen 1987, 97–9.

Snyder 1973, 37; Siguença 1605, 838–9.

Snyder 1973, 37, 35; Siguenfa 1605, 838–9.

Snyder 1973, 39; Guevara/Ponz 1788, 43.

Snyder 1973, 39; Guevara/Ponz 1788, 43–4.

189

Pliny, Natural History xxxv, 98–100.

Dijck 2001, 99.

Dijck 2001, 106.

Vandenbroeclc 2009, 212–69.

193

Gossart 1907, 59.

Belting 2002, 74; Dijck 2001, 91.

Fischer 2013, 250–51.

R. Trnek, in Timmermans 2014, 266.

Fischer 2013, 250; Fischer 2009, 96; Bax 1983, 319.

J. Koldeweij, in Timmermans 2014, 400–433.

199

Klein 2001, 124.

Bax 1983, 319f. 2

Marijniissen 1987, 493–4; Palmer 1982.

Palmer 1982, 210.

Marijnissen 1987, 217.

Hecht 2012, 250.

205

Durand, Rationale Divinorum Offkiorum, Lib. i, cap. iii, sect. 4: ‘Pictura namque plus vedetur movere animum, quam scripture’.

Büttner 2005, 37–56.

Fischer 2013, 253–4.

Song of Songs 4:12/15.

Dijck 2001, 93.

210

Unverfehrt 1980, 18f., 85f.; De Bruyn 2001, 34f.; Dijck 2001, 94f.; Fischer 2009, 101.

Dijck 2001, 102.

Koldeweij 2001, 23f., 71, 74, 77–80, 97f., 153, 159; Koreny 2012, 69, 89.

Koreny 2004, 58; Koreny 2012, 69, 89.

Fischer 2013, 254–5.

Bax 1956, 129–31.

Traeger 1970, 298–331.

Belting/Kruse 1994, 268–83; Salazar 1955, 117–38.

De Bruyn 2001, 36.

Snyder 1973, 31–3; Morales 1586, 316–20.

Snyder 1973, 31; Morales 1586, 316.

221

Snyder 1973, 31; Morales 1586, 316.

Büttner 2014 (b), 274–5, note 3.

Koreny 2004, 51.

Unverfehrt 2003, 25.

Beatis/Hale 1979, 94f.

Rupprich 1956–69, i, 155; Unverfehrt 2007, 70.

227

Rupprich 1956–69, i, 155: ‘das grofi beth do 50 Menschen miigen innen liegen’.

Beatis/Hale 1979, 94f.

229

Marijnissen 1987, 98; Fischer 2013, 248.

Marijnissen 1987, 23: ‘Una pintura de la variedad del mundo’.

Snyder 1973, 38; Siguença 1605, 838.

Wirth 2000; Belting 2002.

233

Büttner 2014 (b), 291, note 39: ‘Nec est turpior in mundo cloaca, quam peccator impoenitens, vitiosusque homo: qui tamen in sua natura et specie multum naturalis pulchritudinis habet’.

Snyder 1973, 28–9; Guevara/Ponz 1788, 41.

235

Freud 1955, 241.

Augustine of Hippo, conf. xiii, lib. x, 35, 55, pi 32, 802.

Unverfehrt 1980, 111.

238

Koldeweij 1991, 7: ‘Een taeffereel van Lubbertas, die men de keye snyt’.

Koldeweij 1990, 106–7.

Fischer 2013, 255–6.

241

Brant 1494, fol. 3: ‘Die gantz welt lebt in vinstrer nacht Und duºt in sünden blint verharren All strassen / gassen / sindt voll narren Die nüt dañ mit dorheit vmbgan.’

Fischer 2009, 243–5.

Hollander 1988, 8.

Fraenger 1950.

Unverfehrt 2003, 27–36; Silver 2006, 150.

Klein 2001, 129; Spronk 2011, 10.

Fischer 2013, 265–6.

248

Koldeweij 1990, 252, no. 153.

Unverfehrt 1980.

250

Dijck 2001, 93: ‘La tela della fortuna con el ceto che i agiotte Giona fu de man de l’istesso’.

Maroto 2001, 41–8.

Snyder 1973, 29; Guevara/Ponz 1788, 42.

253

Vermeylen 2003, Appendix 5, 199; Van der Straelen 1855, 63–5.

254

Van der Straelen 1855, 64; Vermeylen 2003, Appendix 5, 132, 199.

Büttner 2014 (a), 27–40.

256

Van Mander 1604, fol. 233r; Van Mander/Miedema 1994–8, i, 190.

Van Mander/Miedema 1994–8, i, 125.

Unverfehrt 1980, 46–7; Koreny 2013, 296–303, 312–18.

Unverfehrt 1980, 241–2; Rijen 1993, 427–39.

Kuijer 2000, 213.

Unverfehrt 1980, 210–14.

262

Molina 1582, fol. 20r-v.

Snyder 1973, 29; Guevara/Ponz 1788, 42–3.

Snyder 1973, 29; Guevara/Ponz 1788, 43.

265

Van Mander/Miedema 1994–8, i, 125.

Büttner 2014 (a), 31–2.

Koldeweij 2001, 16, 21, 54, 70, 83, 85, 93; Belting 2002, 59.

Tolnay 1937, 87–106; Tolnay 1965, 335–77; Unverfehrt 1980, 26–7; Marijnissen 1987, 9, counts 24 paintings; Fischer 2013, 240–60, counts 20.

Panofsky 1953.

Sontag 1961, 14.